BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

numero speciale
168 pagine

Il film storico italiano
e la sua influenza sugli altri paesi

inoltre tutte le solite rubriche

VENTISEI TAVOLE FOTOGRAFICHE

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIV - NUMERO 1-2 - GENNAIO-FEBBRAIO 1963

Sommario

IL FILM STORICO ITALIANO E LA SUA INFLUENZA SUGLI ALTRI PAESI

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 1-2

gennaio - febbraio 1963

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redattore capo

Ernesto G. Laura

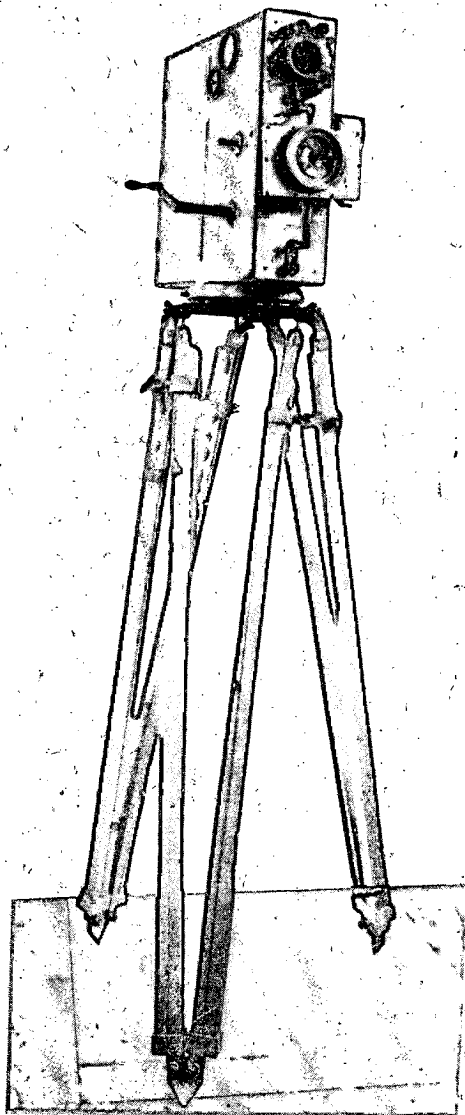
Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Il film storico italiano
e la sua influenza sugli altri paesi

La redazione del fascicolo è stata curata dall'Ufficio Studi del Centro Sperimentale di Cinematografia.

In particolare ha curato la raccolta dei testi, il loro riassunto e traduzione LODOLETTA LUPO.

Il presente fascicolo doppio ospita integralmente gli atti del Congresso di Studi Storici sul Film tenutosi a Roma dal 22 al 24 giugno 1962 per iniziativa della F.I.A.F. (Federazione Internazionale degli Archivi del Film), l'organismo che raggruppa le cineteche di tutto il mondo.

Il Congresso fu organizzato dalla F.I.A.F. in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia sotto l'egida del Ministero italiano del Turismo e dello Spettacolo.

I lavori furono presieduti alternativamente da Iris Barry (U.S.A.) e da Viktor Privato (U.R.S.S.).

Gli autori dei testi qui pubblicati appartengono ai seguenti Paesi: Argentina (J. M. Couselo), Cecoslovacchia (J. Svoboda), Gran Bretagna (E. Lindgren), Italia (F. L. Ammannati, G. C. Castello, D. De Gregorio, L. Fioravanti, F. Montesanti, R. Paolella, D. Turconi, M. Verdone), Jugoslavia (V. Pogacic), Polonia (J. Toeplitz), Ungheria (Y. Biro). Non sono pervenuti i testi delle due relazioni pronunciate da Carl Vincent (Belgio) su « Influenze italiane sull'opera di Griffith » e da Jan De Vaal (Paesi Bassi) su « Cinema storico e Olanda ».

Saluto ai congressisti

di FLORIS L. AMMANNATI

Signor Presidente della F.I.A.F., signor Direttore Generale dello Spettacolo, signore e signori,

sono lieto e onorato di aprire il Congresso di Studi Storici, organizzato dalla Federazione Internazionale Archivi del Film e dal Centro Sperimentale di Cinematografia sotto gli auspici del Ministero del Turismo e dello Spettacolo e del Ministero degli Affari Esteri.

Mi è particolarmente gradito indirizzare ai delegati stranieri il saluto di questo Istituto, voluto dallo Stato italiano e destinato al potenziamento e alla divulgazione della cultura cinematografica: saluto che esprimo a nome del Consiglio Direttivo, del Corpo Accademico e mio personale.

Nel rivolgervi un vivo ringraziamento per aver scelto questo Centro Sperimentale come sede del Congresso, voglio altresì ringraziarvi per aver voluto dedicare i vostri lavori al film storico italiano e alle influenze che esso ha avuto sulla produzione straniera.

In verità, il film storico prese specialmente sviluppo nel nostro paese sin da quando Filoteo Alberini realizzava, nel 1905, La presa di Roma *e registi come Mario Caserini, Enrico Guazzoni, Carmine Gallone giravano un gruppo di opere notevoli, specialmente dedicate al mondo della romanità, che ebbero in* Cabiria *di Giovanni Pastrone l'esempio più insigne. Molte di queste opere, i cui soggetti sono stati più volte ripresi, —* Messalina, Nerone, Fabiola, Quo vadis? *— sono tra quelle meglio ricordate nella innumerevole produzione del « muto », che seguì la ormai famosa prima proiezione di Lumière al Salone Indiano del Boulevard des Capucines.*

Gran parte di questi film si può ancora oggi proiettare agli studiosi e nei cine-clubs per merito vostro. Voi avete amorosamente raccolto rotoli di pellicola, che altrimenti sarebbero andati al macero, e avete dato loro una destinazione culturale.

Il vostro compito, inizialmente, fu di conservare. Ma le associazioni culturali, che ormai conoscono l'importanza delle vostre raccolte, chiedono, spesso con impazienza, d'esserne fatte partecipi, magari ignorando le difficoltà economiche e tecniche nelle quali si realizza il vostro lavoro.

Pur non tradendo i vostri principî, i quali mirano — ben lo sappiamo — anzitutto alla conservazione, voi non potete, mi sembra, sottrarvi a questo secondo compito, che da voi si reclama, talvolta ignorando completamente le vostre difficoltà ed i vostri impedimenti: la divulgazione delle opere di maggiore valore culturale. E ciò potrete fare ancor meglio se troverete la necessaria collaborazione presso le autorità di ogni paese.

Se vi riuscirete nella misura che i circoli e le associazioni culturali reclamano, voi acquisterete numerose altre benemerenze, oltre a quelle, così importanti, che già vi sono ampiamente riconosciute.

DISCOURS D'OUVERTURE, *par Floris L. Ammannati.*

Monsieur le Président de la F.I.A.F., Monsieur le Directeur Général du Spectacle, mesdames et messieurs,

Je suis heureux et honoré d'ouvrir le Congrès d'Etudes Historiques, organisé par la Fédération Internationale des Archives du Film et par le Centre Expérimental de Cinématographie, sous les auspices du Ministère du Tourisme et du Spectacle et du Ministère des Affaires Etrangères.

Il m'est particulièrement agréable d'adresser aux délégués étrangers le salut de cet Institut, voulu par l'Etat italien et destiné au développement et à la divulgation de la culture cinématographique: salut que je formule au nom du Conseil Directif, du Corps Académique et en mon nom personnel.

Tout en vous adressant mes vifs remerciements pour avoir choisi le Centre Expérimental comme siège du Congrès, je veux aussi vous remercier pour avoir voulu consacrer vos travaux au film historique italien et aux influences qu'il a eues dans la production étrangère.

En vérité, le film historique prit spécialement son essor dans notre pays quand Filoteo Alberini réalisait, en 1905, *La presa di Roma* (La prise de Rome) et quand des metteurs en scène comme Mario Caserini, Enrico Guazzoni, Carmine Gallone tournaient un groupe d'oeuvres importantes, spécialement consacrées au monde de la romanité, qui eurent dans *Cabiria* de Giovanni Pastrone l'exemple le plus remarquable. Beaucoup de ces oeuvres, dont

les scénarii ont été plusieurs frois repris, — *Messaline, Néron, Fabiola, Quo Vadis?* — sont parmi celles les mieux indiquées dans l'innombrable production du « muet », qui suivit la désormais fameuse projection des frères Lumière au Salon Indien du Boulevard des Capucines.

Une grande partie de ces films peut encore se projeter aux spécialistes et dans les ciné-clubs grâce à vous. Vous avez rassemblé avec passion des rouleaux de pellicules, qui autrement seraient allés au pilon, et vous leur avez donné une destination culturelle.

Votre tâche, au début, fut de conserver. Mais les associations culturelles, qui désormais connaissent l'importance de vos collections, demandent, souvent avec impatience, d'en profiter, ignorant certainement les difficultés économiques et techniques dont se réalise votre travail.

Tout en ne trahissant pas vos principes, qui tendent — nous le savons bien — avant tout à la conservation, vous ne pouvez pas, il me semble, vous soustraire à cette seconde tâche, qu'on réclame de vous, ignorant pourtant complètement vos difficultés et vos empêchements: la divulgation des oeuvres de très grande valeur culturelle. Et vous pourriez faire mieux encore si vous trouviez la collaboration nécessaire auprès des autorités de chaque pays.

Si vous réussissez dans la mesure que les cercles et les associations culturels réclament, vous acquerrez de nombreux autres mérites, outre ceux, si importants, qui vous sont déjà amplement reconnus.

PROLUSION, *by Floris L. Ammannati.*

Mr. President of F.I.A.F., Mr. Managing Director of Entertainment, ladies and gentlemen,

I am delighted and honoured to be opening the Congress on Historic Studies organized by the International Federation of Film Archives and by Centro Sperimentale di Cinematografia, under the auspices of the Ministero del Turismo e dello Spettacolo and the Ministero degli Affari Esteri.

It is a particular pleasure for me to extend to our foreign delegates the greetings of this Institute which the Italian State fosters with the aim of strengthening and spreading cinematografic culture. I express these greetings on behalf of the Managing Board, the Academic Staff, and of my self.

I would like to thank you heartily for having chosen Centro Sperimentale as the headquarters of the Congress, and at the same time, for having dedicated your work to the Italian historic film and the influence it has exercised on foreign production.

Indeed, the historic film began to develop in our country ever since Filoteo Alberini produced *La presa di Roma* in 1905, and Directors such as Mario Caserini, Enrico Guazzoni, and Carmine Gallone filmed a group of outstanding works. The most noteworthy example of these latter works, which were mainly dedicated to the world of ancient Rome, is to be found in Giovanni Patrone's *Cabiria.* Many of these works, whose subjects have

been filmed on other occasions — *Messalina, Nerone, Fabiola, Quo Vadis?* are those of wider fame among the countless mute films — followed the already famous projections of Lumière at the Indian Saloon in the Boulevard des Capucines in Paris.

A large part of these films may still be shown even today to students and in cine-clubs thanks to your care. You have painstakingly collected rolls of film, which would otherwise have been thrown among the rubbish, and you have given them instead a cultural purpose.

At the beginning your task was to conserve. Cultural associations, however, by now recognize the importance of your collections and ask, often impatiently, to take advantage of them, ignoring somewhat the economical and technical difficulties in which your work is carried out.

Without betraying your principles which aim, as we are well aware, above all at conservation, you could not withdraw from this second task of divulging works of major cultural value; a task which is asked of you without taking into account your difficulties and hindrances. With the necessary cooperation of the authorities of every country you would attain your aims with greater ease.

If you respond to the requirements set you by cultural associations and clubs you will earn numerous other awards apart from those of such importance which have already given you wide merit.

Presentazione e considerazioni sul tema del Congresso

prolusione di LEONARDO FIORAVANTI

Quale omaggio al cinema italiano, lo scorso anno, durante l'assemblea generale della nostra Federazione tenutasi a Budapest, su proposta del Presidente Jerzy Toeplitz, all'unanimità fu stabilito che oggetto del nostro Congresso di Roma fosse il seguente: « Il film storico italiano e sua influenza passata e presente sulle cinematografie degli altri paesi ».

Allo scoccare del cinquantesimo anniversario di quel primo *Quo Vadis?* (1912), prodotto dalla Cines con la regìa di Enrico Guazzoni, che tanta influenza ha esercitato sulla produzione degli anni '10 e '20, possiamo ben guardare con occhio sereno a quella produzione non per rivalutarla dopo tanti severi giudizi espressi da critici e storici nostrani e stranieri, né per svilirla ancor di più, ma soltanto per porla nei suoi giusti termini, quale espressione di un costume, di un clima culturale, che riallacciandosi a fatti politici, storici ed intellettuali, di un lungo passato, rimase stratificato, nonostante che tempi nuovi avanzassero con la forza nascente della vita in evoluzione.

Per l'omaggio reso a questo simbolico ed anche reale cinquantenario del film storico italiano, io debbo un doveroso ringraziamento al Presidente Toeplitz e a tutti i colleghi della Federazione e non soltanto per la decisione di Budapest, ma anche per la entusiastica, spontanea collaborazione che tutti ci hanno dato, mettendo a nostra disposizione autentici tesori delle loro cineteche e preparando rapporti e comunicazioni, che per originalità di contenuto e serietà di indagine, saranno certamente validi contributi per una maggiore conoscenza della nostra cinematografia e di quelle di altri paesi.

Naturalmente non è mio intendimento soffermare il nostro esame soltanto sul cinema italiano ed indagare solo sulle vere o presunte influenze che il primo cinema italiano ha esercitato nel mondo. Noi vogliamo invece estendere lo sguardo su analoghi filoni, di altre cinematografie, manifestatisi negli stessi od in altri periodi storici, per scoprire rapporti, e reciproche influenze, onde trarre conseguenze e conclusioni, che solo potrebbero spiegarci i ciclici ricorsi delle improvvise albe e dei rapidi tramonti cui sembra soggiacere il cosiddetto film storico. Lunghi meriggi di splendore nei quali il film storico vede convergenti gli interessi della produzione e del pubblico, lunghe notti fatte di oblio e di incredula meraviglia di chi poi si avvicina retrospettivamente a questo tipo di produzione cinematografica.

Per questo motivo noi abbiamo ritenuto opportuno, nelle fasi preparatorie del nostro congresso, richiamare l'attenzione dei colleghi e di quanti hanno aderito all'iniziativa, sulla costante ricomparsa di questo genere di film nei tre periodi storici nei quali possiamo dividere il breve, ma pur estremamente ricco, arco della vita del cinema: cinema muto; primo cinema sonoro sino allo scoppio della seconda guerra mondiale; cinema del dopoguerra.

In ognuna di queste tre fasi il film storico ha la sua stagione d'oro, spesso con caratteristiche diverse e per ragioni diverse; ma è precisamente su questa intermittente presenza che io vorrei si soffermasse l'indagine, non tanto per scoprirne le cause — perché per tale compito sarebbe più valida una ricerca sociologica — ma per vedere quale è stata la evoluzione delle forme e dei contenuti e come tutto ciò può essere considerato espressione di vita, di costume di un'epoca quale è quella che va dall'inizio del secolo ai nostri giorni.

Da qualche anno stiamo assistendo ad una impressionante produzione di film in costume, che pur rifacendosi alla storia, alla mitologia, alle religioni passate o presenti non hanno nulla a che fare né con la storia, né con la mitologia, né con una corretta ed ortodossa interpretazione delle varie religioni. È questa una produzione che impegna capitali ingenti, professionisti anche qualificati, che coinvolge attrezzature tecniche, spesso appositamente progettate o costruite e che sfrutta, all'occorrenza, per bisogno di apparenti necessità di veridicità anche grandi e straordinari fenomeni astrali, quali ad esempio, un'eclisse solare. Ci troviamo di fronte ad una produzione che ha perduto ogni contatto con la storia e quindi

con la realtà e che marcia per suo conto, ignorando completamente quell'altro cinema, quello valido, quello che riferendosi all'uomo, singolarmente esaminato o visto immerso nella società, ne esprime aspirazioni, ansie, gioie, dolori, vittorie o sconfitte. Eppure questo tipo di film, che io definirei con un brutto neologismo di fantamitologia, ha un suo pubblico, fatto forse di persone che con la complicità dell'oscurità delle sale di proiezione riescono forse ad evadere dalla routine quotidiana, espressione o di aspirazioni troppo compresse o conseguenza di un completo esaurimento delle facoltà fantastiche per il troppo facile soddisfacimento di qualsiasi umano desiderio.

Ma questo tipo di film, che ha i suoi autorevoli antenati in gran parte della produzione italiana del cinema muto, può veramente definirsi film storico?

Per restare fedeli ad un certo rigore scientifico, prima di addentrarci nell'esame di una vastissima produzione che, nonostante apparenti punti di contatto, risulta estremamente eterogenea, dovremmo stabilire che cosa intendiamo o dobbiamo intendere per film storico e quando questo genere di film raggiunga una sua validità sul piano dello spettacolo o dell'arte.

Il problema non è per nulla nuovo, né per il cinema, né per il teatro, né per la narrativa. È stato più volte agitato, ma qui mi piace ricordare il dibattito che sull'argomento si ebbe nel corso della 3ª Rassegna cinematografica « Lido degli Estensi », svoltasi dal 26 luglio al 2 agosto 1959, riportato nel volume « Cinema e storia ».

Blasetti in quella occasione disse: « Un film storico deve raggiungere un'unità e conseguire una validità che resti sul piano della storia, della cultura e dello spettacolo ». E raggiunge una sua validità « quando è un'interpretazione onesta, onestamente sentita della storia da parte del suo autore e resta nei suoi termini spettacolari che la rendono capace di diffusione su una vasta platea ». Questo è il pensiero di un regista, autore, fra gli altri, del film *1860*, che, secondo l'unanime parere di critici e di storici, è la più schietta e sincera rappresentazione dei sentimenti che muovevano gli italiani di un secolo fa. Può darsi che questa intuizione di un regista non trovi consenzienti i teorici, ma secondo me è validissima, perché pone la questione sui due punti essenziali del problema: validità storica - validità spettacolare.

Un film per poter essere considerato storico, non deve necessariamente basarsi su fatti autenticamente accaduti o personaggi realmente esistiti, quel che conta è che il film sia artisticamente vero, perché in tal caso, come bene ha osservato Renzi, « attraverso una vicenda che diventa emblematica di altre verità, rivela — risolvendoli poeticamente — contenuti profondi, che hanno una loro validità — anche storica — indipendentemente dai fatti presi a prestito ».

La storia, specie la più antica, ci ha tramandato scarsissime notizie certe, che stanno in rapporto alla entità delle vicende umane di quei lontani secoli, come una goccia sta all'oceano. È proprio questa scarsità di notizie che eccita la fantasia degli autori e li sospinge a penetrare, per intuizioni più o meno poeticamente valide, nei misteri dei popoli, la cui esistenza è documentata da poche e spesso indecifrabili scritte o da qualche resto di monumento a noi pervenuto per mero e fortuito caso.

È questa scarsità di notizie sul più lontano passato dell'uomo che rende credibili per vaste masse le più astruse e complicate vicende che film passati e recenti ci hanno narrato. Ma anche in questa corsa all'invenzione storica, non bisognerebbe varcare certi limiti. Giustamente ha scritto Di Giammatteo a questo proposito: « Ci sia libertà nella storia, come c'è nella vita contemporanea ... senonché anche la vicenda privata, anche la fantasia debbono — nel film storico — rettamente inteso — nascere dall'esame approfondito, " professionistico " della storia ».

Forse per essere ancora più precisi in un'analisi riguardosa di tradizionali sistemi di lavoro, bisognerebbe distinguere, come ha fatto il Verdone, tra film storico, quello che si basa su personaggi e vicende storiche, realmente esistiti o verificatisi, e film in costume, che si basa invece su elementi di fantasia ambientati in un certo paese o in una certa epoca.

La distinzione, che merita attenzione, per una migliore classificazione dei film in generi, forse però non è troppo utile per i lavori che condurremo nei prossimi giorni, anche perché noi non intendiamo analizzare come la storia ha alimentato il cinema, ma come i film hanno trattato e qualche volta trasformato la storia, per farne oggetto di mera realizzazione spettacolare.

Non sta a me esaminare a fondo come, dove e perché nasce, soprattutto in Italia, il film storico. Altri in Italia e all'estero lo hanno autorevolmente fatto. Ricordo Paolella, Lizzani, Prolo, Mon-

tesanti, Verdone, ed altri autorevoli studiosi. Io invece vorrei porre l'accento sul fatto che è in Italia che il cosiddetto film storico assume certe forme e certi caratteri distintivi, alcuni dei quali ancora permangono, come dei necessari schemi entro i quali deve obbligatoriamente calare la materia storica spettacolarmente trattata. E per la verità non si tratta di forme meramente tecniche, ma anche di regole di composizione figurativa e di precetti drammaturgici. Il film storico ha anche oggi, nella sua architettura drammatica e figurativa, le stesse linee, gli stessi dettagli, gli stessi conflitti dei film di quaranta o cinquanta anni or sono, con l'aggiunta del colore, del grande schermo, di colonne stereofoniche, che se non migliorano artisticamente l'opera, servono per altro a rendere più colossale ciò che già era gigantesco. Secondo il mio modesto avviso, si devono proprio a questa cristallizzazione di forme, a questa incapacità quasi congenita di trasformare, di rimuovere schemi tradizionali, quelle crisi di oblio e di silenzio cui sono spesso condannati film a contenuto storico e pseudostorico.

Se osserviamo anche la produzione recente di film propriamente storici od in costume, noi possiamo facilmente constatare, pur nella diversità delle ambientazioni, caratterizzazioni di personaggi, simiglianti l'un l'altro persino nell'espressione mimica, situazioni e conflitti d'obbligo, protagonisti ed antagonisti, cui deve andare tutta la simpatia o tutta l'antipatia degli spettatori, grandi masse ululanti ed esagitate, da cui spesso emerge l'uomo, dalla umile condizione, capace di gesta mirabolanti, dovute più che a spinta morale interiore, ad una eccezionale robustezza fisica e poi grandi battaglie con eserciti enormi, duelli all'ultimo sangue e cataclismi, terremoti, maremoti come se le forze della natura fossero sempre là pronte a sottolineare coscientemente la nascita, lo svolgimento e la risoluzione di tutti i conflitti dell'uomo come individuo o come collettività.

Quindi io non mi limiterei a dire che il film storico italiano ha influito su questo o quel regista, come Griffith o come De Mille, ma oserei affermare che la produzione italiana, che va dal 1910 al 1920 ha codificato una certa struttura di racconto, che almeno nelle sue linee esteriori ancora permane nella produzione cinematografica a carattere spettacolare.

È stato scritto, è stato ripetuto che il film storico trova i suoi legittimi predecessori specie in Italia « nei romanzi storici, negli spettacoli in costume, nel melodramma », nel « gusto della rievoca-

zione e del personaggio celebre ». Io credo e mi sembra che a questo riguardo siano estremamente sintetici e convincenti Maurice Bardèche e Robert Brasillach, quando raffrontando il Cinema italiano e quello francese degli anni 10 affermano: « Il film francese vide il cinema attraverso la Comedie Française; il film d'arte italiano lo vide attraverso l'opera. Due traduzioni latine del conformismo, l'una verso il nobile, l'altra verso il grandioso ».

È il successo de *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908, Ambrosio Film, regìa di Luigi Maggi) con coltelli e forchette sui triclini e leoni dipinti sui fondali, che dà l'avvio a tutta una serie ininterrotta di film storici, con soggetti tratti dalla mitologia, dalla storia greca-romana-medievale e recente, ma è il *Quo Vadis?* di Guazzoni (1912) che apre la porta d'oro e segna la fortuna del cinema italiano. Il film lungo oltre duemila metri fece il giro del mondo collezionando trionfi.

Cabiria di Pastrone, che segue l'anno dopo, segna il definitivo successo del cinema italiano. L'industria cinematografica italiana ha trovato la formula e paga del successo continua imperterrita sulla sua strada, senza avvedersi che il successo non era dovuto alla formula bensì ad una perfetta adesione di quel tipo di film ad una certa cultura che trovava in Gabriele D'Annunzio la sua più dorata espressione. Perciò non è solo un caso che, il poeta benedicente, *Cabiria* inizi i suoi trionfali successi su tutti i mercati.

Di questo film certamente sentiremo molto parlare in questi giorni. Ma io sono perfettamente d'accordo con Lizzani che ha definito *Cabiria* come « un punto di partenza e al tempo stesso un punto di arrivo della cinematografia italiana. È un punto di partenza perché la serietà, lo sforzo industriale, la cura di particolari, le novità tecniche che esso propagò fra i realizzatori, fecero sì che divenisse un modello, un esempio, un messaggio veramente nuovo e importante ... ».

« Ma esso fu un punto di arrivo perché la strada che indicava — lo spettacolo grandioso nelle forme, retorico e letterario nella sostanza — era priva di sbocchi e di prospettiva ».

E così fu. Nonostante qualche film di ispirazione naturalistica, come *Sperduti nel buio* (1914) e *Assunta Spina,* il cinema italiano continuò imperterrito sulla sua strada, non avvedendosi che i tempi andavano cambiando e che la 1ª guerra mondiale aveva trasformato la società nel gusto e nel modo di sentire.

Alla crisi ormai evidente, il cinema italiano reagì nel peggiore dei modi: anziché moltiplicare le iniziative produttive, creò un trust, l'U.C.I., credendo che i mercati perduti si potessero riacquistare con la grandiosità dei mezzi impiegati.

Triste tramonto quello del cinema italiano del periodo muto. Due film avevano segnato l'era del successo: *Gli ultimi giorni di Pompei* e *Quo Vadis?* Con l'insuccesso di due film dagli stessi titoli, *Quo Vadis?* prodotto dall'U.C.I. (1923), diretto dal tedesco Georg Jacoby e da Gabriellino d'Annunzio; *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) ennesima edizione di uno stesso soggetto, iniziato da Amleto Palermi e terminato da Carmine Gallone, l'industria del cinema italiana vide approssimarsi la disfatta, che coinvolse banche e società, mentre registi, attori, tecnici se ne andarono all'estero per salvarsi dal naufragio che sembrò voler tutti coinvolgere.

Gli stabilimenti furono ridotti a magazzini, il risparmio guardò ad altri investimenti e nell'anno zero della produzione italiana non vi era che Blasetti, ricco di speranze e di entusiasmo che si aggirava fra le Paludi Pontine, per realizzare *Sole* primo film della lenta ripresa produttiva.

Molti parleranno del valore di questo cinema italiano del periodo muto e con ogni probabilità alle cose già note se ne aggiungeranno altre che avranno il sapore di scoperta. Sadoul, Paolella, e *tanti altri storici* sono d'accordo nel riconoscere al cinema italiano alcuni meriti ed alcuni valori: conquista dello spazio come mezzo scenografico, scoperta dei mezzi tecnici e prima esperienza di un linguaggio cinematografico autonomo. È poco? È molto, tuttociò, per una cinematografia che per oltre dieci anni fu all'avanguardia?

Ecco uno dei quesiti cui io vorrei che il congresso rispondesse. Ricompare il film storico nella cinematografia italiana nel periodo sonoro un po' timidamente. Ho ricordato *1860* di Blasetti, che segnò una nuova strada e che portava i germi del nuovo cinema italiano di questo secondo dopoguerra. Avemmo *Scipione l'Africano,* che fu un'espressione di potenza velleitaria, come se fatti storici di molti secoli or sono potessero influenzare la politica e la sorte del nostro Paese. Il dopoguerra ci ha dato altri film a contenuto storico su altre forme e su altri contenuti. *Senso* di Visconti, *Pattuglia sperduta* di Piero Nelli, *Viva l'Italia* di Rossellini.

Ecco tre esempi di un nuovo linguaggio e di nuove ricerche. Lascio agli oratori che mi seguiranno il compito di valutare con maggiore profondità di studio tutti i problemi che fanno del film

storico italiano e straniero un genere tanto discusso e tanto discutibile.

Ringrazio i convenuti, le autorità, i colleghi per il loro ascolto ed esprimo a tutti personalmente e a nome della Federazione di cui mi onoro di essere vicepresidente, il miglior benvenuto al Centro Sperimentale e un augurio sincero di comune buon lavoro.

PRÉSÉNTATION ET CONSIDÉRATIONS SUR LE THÉME DU CONGRÈS, par Leonardo Fioravanti.

Le Congrès de la F.I.A.F., consacré cette annés au film historique italien, n'entend certainement pas limiter sa recherche à cet argument, mais l'étendre, au contraire, au comment le phénomène se soit manifesté dans la cinématographie des autres pays.

Le film soi-disant historique semble avoir eu une existence faite de cours et de recours, alternés de périodes d'oubli dont on trouve des témoignages dans chacune des phases où on a l'habitude de diviser la vie du cinéma.

Mais que doit-on demander au film historique? Au-delà d'une fidélité objective aux événements du passé, plutôt l'adhésion réelle et entièrement exprimée à un problème ou à l'esprit d'un époque. Plus souvent étant indulgent au goût du grand spectacle, il est incontestable que c'est en Italie que le film historique a pris sa configuration typique et définitive qui se retrouve toujours presque inchangée du lointain 1912, année de naissance du Quo Vadis? *de Guazzoni.*

Avec l'avènement du sonore et après, jusqu'aux années récentes, la renaissante production italienne a redonné vie à des « colosses » en costume, mais à côté de ceux-ci se trouvent des exemples de film historique de très grande envergure et de très grand intérêt pour lesquels il vaut la peine de rouvrir le discours pour rejoindre de nouvelles conclusions sur l'apport fourni par le film historique italien à l'histoire du cinéma.

PRESENTATION AND CONSIDERATIONS ON THE SUBJECT OF THE SUBJECT OF THE CONGRESS, by Leonardo Fioravanti.

The Congress of F.I.A.F., which this year is dedicated to the Italian historical film, does certainly not intend to limit its inquiry to this subject, but, rather, to extend it to the configuration of the phenomenon in the cinematography of other countries.

The so-called historical film seems to have had an existence made of active and inactive phases alternated with periods of oblivion, the testimony of which can be found in all the phases into which the life of the cinema is usually divided. But what are we to ask of the historical film? Setting

aside an objective fidelity to historical occurrences there is a need to comply to the real adhesion and whole expression of the problems, or the spirit of an age. Being more indulgent towards the grandiose spectacle, it is in Italy that the historical film acquired its typical and definite mould which may still be traced as far back to 1912, the year in which Guazzoni created Quo Vadis.

With the advent of sound and up to recent years the rebirth of Italian film production has given new life to the colossal film in costume, but alongside these may be found examples of historical film.

The really high level of quality and interest revealed in these latter films makes it certainly worthwhile to open this subject again so as to reach new conclusions on the contribution of the Italian historical film to the history of the cinema.

1908-1914 : The Years of the Industrial Revolution

by ERIC LINDGREN

Mr President, Ladies and Gentlemen,

It is always a disadvantage to be the last speaker and after the eloquent and brilliant speech we have just heard from Dr. Fioravanti, anything I say is bound to come as an anti-climax. I would, however, like to explain to your why we chose as the theme for our Congress here in Rome the theme of the Italian spectacle film and its world-wide influence.

The widespread interests of the International Federation of Film Archives are indicated by the fact that its members come from over forty countries and from every continent. While we are all extremely happy to be here in Rome, and while I endorse everything that you, Mr President, have said about this occasion, I wish to emphasise that we did not choose our theme simply as an act of courtesy and gratitude to our kind hosts in Rome. Our International Federation representing the film archives of the world chose this theme because we genuinely believe that it is of world-wide importance.

Between the years 1908 and 1914 the film industry underwent a revolution greater than at any other time in its history. In order to indicate to you the radical nature of this revolution I ask you to compare the state of the film industry immediately before this period with that immediately after.

Before 1908 there were very few films longer than one reel, with an everage running time of 9 or 10 minutes. Georges Méliès made some longer films of course, but these were conspicuous exceptions; the standard commercial film was a one-reel film. These films were also primitive in their technique; normally each complete

scene was taken in a single medium shot, and the total film consisted of a comparatively small number of these scenes joined together. It is also difficult in this period to define national characteristics; film archivists who have to determine the origin of one-reel films coming into their collections, sometimes even without a main title, usually find it impossible to judge from the style or technique whether any particular film comes from England or France or Italy or Russia. Before 1908, also, films were sold on the open market principle; a producer sold copies of his film indiscriminately to many distributors, so that exhibitors could rent the same film from many sources. Finally, these films were produced very cheaply and they were sold cheaply; in England, for example, such films were offered for sale at 4d per foot.

During the four years immediately following 1908 all this changed. First, there was a very rapid increase in the length of films, to two reels, to three reels, and eventually to four, five or six: the French production of *Les miserables* in 1912 even went to a length of 12 reels, representing a projection time of three hours. Eventually the feature film with which we are familiar to-day, running for approximately 90 minutes, became standard. These longer films also treated themes much more ambitious than in the early period; themes taken from history, from literature, and from the Bible: the themes in fact with which we are so familiar in the Italian films of the time.

It was during these four short revolutionary years also that the film star system emerged. Before 1908 the viewing public was not even given the names of the actors in films, and when distributors found that audiences were curious about the identity of familiar figures, they were forced to invent names for them; in England, for example, the film trade papers published articles about a certain Dorothy Nicholson who had been seen in many American Biograph pictures, but the photograph of this invented « Dorothy Nicholson » was the photograph of Mary Pickford. It was not long before actors and actresses became known by their real names and the readiness of both them and their employers to make commercial capital out of the newly-discovered public interest in personalities created a star system which was to dominate the industry, particularly in America, for the next fifty years.

At first, as I have already said, the themes of these longer films were artistically more ambitious and more idealistic, but

commercially astute producers and distributors discovered that they could attract even larger audiences by exploiting the sensational, and this quickly led to a demand for film censorship.

The marketing of films also changed. The former open market system gradually disappeared, and was replaced by what became known as the exclusive system; producers sold their films exclusively to a single distributor, and the distributors in turn entered into exclusive renting arrangements with the exhibitors; this is the system with which we have been familiar ever since. At the same time something new appeared, namely, the flamboyant film advertisements. Before 1908 film advertising can hardly have been said to exist, but if one turns through the pages of film trade journals during the following four or five years, one finds that this changes astonishingly. Advertisements were extended to many pages and made the most extravagant claims for the films they advertised; distributors handling exclusive films found it worth-while to provide colourful posters and other publicity material for their exhibitors.

Again, because films were longer, because more effort went into their production, and because film stars popular with the public were claiming higher salaries, films became much more expensive to produce; the transition from a modest Cretinetti comedy or Edwin Porter's *Rescued from an Eagle's Nest* to *Cabiria* or *The Birth of a Nation* is a transition from the old primitive world of the cinema in which costs were counted by pounds to the film world of to-day when costs are counted in thousands, or sometimes even millions of pounds.

I could go on in this way almost indefinitely. This four-year period of revolution saw the birth of the newsreel in its present form, the beginning of film trade journalism, the beginning of fan magazines. To sum it all up in a sentence, we find that by 1912, or at latest by 1914, the film industry as we know it to-day had emerged as from a chrysalis, fully formed; a film industry in which the standard films are full length feature films, expensive to produce, sold and rented exclusively, depending very much on the appeal of their stars, advertised in extravagant terms, and carefully scrutinised by film censorship boards. Why did all this happen within such a short time?

I believe there were two causes, and one of them was an economic one. By 1908 the number of cinemas in highly-industrialised and densely-populated cities had grown to such an extent that they

found themselves in direct competition with other cinemas in the same neighbourhood, and I believe it was this element of competition which made all the changes I have described not only possible but essential. If the economic conditions however, provided a fertile soil, nothing would have grown unless a seed had first been planted in that soil, and it fell to the film producers of Italy to provide that seed. Producers began to make longer films, and to present more ambitious themes because of a desire to raise the artistic status of the film and to extend its artistic range. They became impatient with the limits of the one-reel form and found themselves impelled to break through these limits in order to present more serious matter, more complicated stories and more expressive acting. Eventually this led, not only to the replacement of the short film by films of much greater lengthe, but also to internal transformations, to the development of editing by D. W. Griffith and later the Soviet film directors, the development of camera work by the Germans and so on. But all this could not happen immediately; inevitably the first instinct of producers wishing to extend the range of the film was to base their films on theatrical models, to develop staging and set design to fill the screen with multitudes in place of single persons; in short, to produce the film of spectacle. The spectacle film, which will always rank as the great achievement of the Italian film industry at this period served more than any other single type of film to lead the way and to make everything else possible. In a sense perhaps it was an extreme reaction against all that was limited and limiting in the primitive short film, but it provided the stimulus which created our modern film industry and it led the way for the development of film art. Furthermore, (and this has a special interest to those of us who are doing research work in film archives and studying the film productions of different countries) it was the first kind of cinema which showed pronounced national characteristics and which led the way for the creation of many different national schools of film making.

It is therefore most appropriate that we should have chosen this theme for our Congress this year, and it is most appropriate, as you Mr President have said, that we should take the opportunity to study this theme here in Rome, in the country where it had its birth. I am convinced that the great number and variety of films which have been provided by most of the archives represented here, and which have been brought together and arranged

under the direction of Dr Montesanti, are going to provide material for a unique and fascinating three days' study, a study which will be enriched by the contributions of historians of the cinema who have been invited to participate, some from Italy and some from abroad.

Lest anyone should think that I and my colleagues in the International Federation of Flm Archives are under the illusion that we know all that there is to be known about these matters, and that these programmes are being presented not so much for ourselves as for others outside the film archive movement, let me assure you that this is absolutely not true. One of the great problems of all directors of museums, and one which afflicts film archivists more than any others, is that we have to spend so much time in the administration of the collections under our care that we never have time to study them or to do the research that we should like to do. I can therefore assure you that these programmes are going to be as fascinating and as revealing to us as to anyone else who comes to see them.

1908-1914: Gli anni della rivoluzione industriale, di Eric Lindgren.

Fra il 1908 e il 1914 l'arte cinematografica conobbe la più grande rivoluzione della sua storia che interessò tutti i campi dell'attività cinematografica, da quello tecnico a quello artistico, a quello economico.

Prima grossa innovazione venne dal fatto che la durata dei film, finallora assai breve, fu fissata allo standard di un'ora e mezza. Questo permise la trattazione di temi più impegnativi; la storia e la Bibbia cominciarono a fornire larga messe di soggetti per film che, sotto l'influsso della produzione italiana, domandavano un sempre maggiore impiego di capitali e la partecipazione di attori di fama, i quali, uscendo dall'anonimato fin allora vigente, cominciarono ad avere il loro pubblico: era l'inizio dello « star system ».

Da queste premesse nacquero come conseguenze necessarie, l'istituzione della censura e l'utilizzazione della pubblicità per la diffusione dei film, divenuti ormai chiaramente prodotti industriali.

Un radicale mutamento fu introdotto anche nei criteri di distribuzione che dal sistema del mercato aperto si spostarono a quello del mercato chiuso tuttora vigente. Sempre nello stesso periodo nacque il film d'attualità e il film-giornale ma, come già si è detto, la principale aspirazione dei produttori furono — seguendo dapprima schemi teatrali e poi sempre di più l'esempio del cinema italiano — le grandi messinscene che, nate come reazione alla modestia dei film primitivi, condussero via via ad un sempre più elaborato impiego del mezzo cinematografico, ed al risultato, derivato con certezza

dalla suggesteione che il film storico italiano operò su tutte le cinematografie contemporanee, di aprire la strada alla creazione delle differenti scuole cinematografiche nazionali.

1908-1914: Les années de la revolution industrielle, par Eric Lindgren.

Entre 1908 et 1914 l'art cinématographique connut la plus grande révolution de son histoire qui intéressa tous les domaines de l'activité cinématographique, de celui technique à celui artistique, à celui économique.

La première grosse innovation vint du fait que la durée des films, jusqu'alors très brève, fut fixée au standard d'une heure et demie. Cela permit la réalisation de sujets plus formels, l'histoire et la Bible commencèrent à fournir une grande moisson de sujets pour film qui, sous l'influence de la production italienne, demandaient un emploi de capitaux toujours plus important et la participation d'ecteurs réputés, lesquels, sortant de l'anonymat jusqu'alors en vigueur commencèrent à avoir leur public: c'était le commencement du « star system ».

De ces prémisses naquirent comme conséquences nécessaires, l'institution de la censure et l'utilisation de la publicité pour la diffusion des films, devenus désormais clairement des produits industriels.

Un changement radical fut aussi introduit dans les critères de distribution qui, du système du marché ouvert se transformèrent en celui du marché fermé toujours en vigueur. Toujours à la même époque naquit le film d'actualité et le film-journal mais, comme il s'est déjà dit, la principale aspiration des producteurs furent — suivant d'abord les plans théâtraux et puis toujours davantage l'exemple du cinéma italien — les grandes mises en scène qui, nées comme réaction de la modestie des films primitifs, conduisirent peu à peu à un emploi toujours plus élaboré du moyen cinématographique, et au résultat, dérivé avec certitude de la suggestion que le film historique italien opéra sur toutes les cinématographies contemporaines, d'ouvrir la voie à la création des differentes écoles cinématographiques nationales.

Preistoria del film storico

di MARIO VERDONE

Agli inizi della cinematografia, i personaggi più famosi della romanità e gli episodi desunti dalla storia del Cristianesimo ispirarono frequentemente tutte le produzioni.

È facile ricordare le varie *Passioni* francesi, i personaggi tragici shakespeariani presentati anche dai pionieri della scuola di Brighton, le pellicole a soggetto storico di Edison e di Griffith, prima di arrivare a De Mille.

Gli italiani erano maestri in questa produzione con le varie *Messalina* e *Fabiola,* con *Spartaco* e *Cabiria,* con *Giulio Cesare* e *Christus,* con *Quo Vadis?* e *Gli ultimi giorni di Pompei.*

Gli stranieri, e in particolar modo gli americani, vi si dedicarono forse per imitazione del film storico italiano, come qualcuno ha sostenuto, oppure la predilezione dei soggetti di ambiente romano è da ricercarsi in altre manifestazioni dello spettacolo, che precedettero e influenzarono il cinema?

Indubbiamente le « fonti » di questo genere di film vanno cercate anche nel romanzo storico, come quello del Sienkiewicz, e nel melodramma, nel teatro e nella lirica dannunziana, ma forse il gusto delle grandi rievocazioni storiche e delle sfarzose pantomine equestri, delle parate di armati e di fiere, venne da un altro genere di spettacolo: quello dei caroselli storici, degli ippodromi napoleonici, delle arene.

« Nerone » o « La distruzione di Roma » era uno dei grandi temi trattati con ampiezza di mezzi dai maggiori circhi. Se ne dilettavano gli spettatori di New York e di Londra, ma non soltanto l'Urbe era la grande protagonista delle pantomine storiche e militari del secolo XVIII e XIX, nei circhi di Astley e di Franconi, di Guerra e di Laloue, o, in America, del grande Barnum. Si amava

rievocare « Fra Diavolo » e il « Passaggio del San Bernardo », « L'incendio di Mosca » e il « Il corriere di Pietroburgo », « Bonaparte al ponte d'Arcole » e « Il domatore di Pompei », mentre Buffalo Bill era specialista nel riprodurre famose battaglie contro gli indiani sulle praterie non distanti dai centri abitati dei pionieri, cosparse di tende e di pezzi di artiglieria, popolate di cavalieri e bandiere stellate. Sono titoli delle sue pantomine equestri: *Attacco alla diligenza, Massacro a Fort Apache, Ultimo combattimento del Generale Custer,* che ritroviamo anche nei primi *western* e nei *remakes* cinematografici di oggi.

All'Olympia di Londra si potevano anche vedere, attorno al 1890, produzioni come « Venezia » con una vera laguna ricostruita, « India » in cui si celebravano fastosi funerali con la rituale pira, « Parata militare » ed « Esibizione internazionale a fuoco »: tutti spettacoli che poi sarebbero stati ripresentati, con spiegamento di mezzi anche maggiore, nel cinema.

A quel tempo i circhi e gli eroi del circo erano ben visti dai sovrani, e come avvenne in Brasile, con Giuseppe Chiarini, presso l'Imperatore Don Pedro potevano anche essere nominati « Scudieri particolari ».

David Guillaume riceveva doni « equestri » da Vittorio Emanuele II o regalava 60 cavalli a Garibaldi per marciare su Roma.

La regina Vittoria non sdegnava di ricevere il grande Barnum, magari accompagnato dal nano Tom Pouce, a Buckingham Palace, e il Principe di Galles era frequentatore assiduo dell'Olympia e contemplava ammirato le scuderie rigurgitanti e la folla di comparse, che componevano il « Greatest Show Earth », « Il più grande spettacolo del mondo ».

Fu nello stesso teatro Olympia di Londra che P.T. Barnum fece presentare, nel 1889, « Nerone o la distruzione di Roma », « La più stupenda e regale produzione storica di ogni era », « uno spettacolo grandiosamente realistico, classico, romantico, ideato, allestito e prodotto da Imre Kiralfy, associato col Greatest Show Earth di P. T. Barnum ».

L'avvenimento è rievocato in un opuscolo (1) pubblicato a Londra e presentato dallo stesso Kiralfy, il quale ha la modestia di

(1) IMRE KIRAFLY: *Nero or the Destruction of Rome, produced at the Olympia with P. T. Barnum's Greatest Show on Earth.* Nassan Steam Press, London W. C., 1889.

dichiararsi « parecchio presuntuoso nel presentare simile spettacolo a Londra, considerata la vera capitale delle grandi produzioni spettacolari ».

Il complesso di costruzioni che il circo Barnum allestì per questa « production », come viene chiamata, si può vedere nella parte illustrativa del citato opuscolo.

Come collaboratori della sua creazione il Kiralfy cita alcuni reputati specialisti, tra cui non mancano gli italiani: il musicista Angelo Venanzi, il creatore delle decorazioni e dei « parafernali » Rancatti, il direttore dei cori Beniamino Lombardi, il maestro delle danze Ettore Coppini. I « characters » dello spettacolo sono costituiti da Nerone, il tutore Seneca, il prefetto Burro, la madre Agrippina, accompagnati da varî altri personaggi, e da « guardie, senatori, patrizi, aurighi, cantanti, musici, cristiani, prigionieri, domatori, gladiatori, giocolieri, atleti ».

Ecco la « sceneggiatura » dello spettacolo:

Primo quadro: *Fuori dalle mura dell'antica Roma.*

Preparazione del trionfo di Nerone.
Nerone e i suoi amici in un'orgia.
Conflitto tra folla e guardie pretoriane.

Secondo quadro: *Feste imperiali in Roma.*

Scene realistiche di vita di strada.
La folla a Locusta.
Actacia salvata da Julius Vindex.
Processioni religiose e cerimonie.
Grande coro.
Corteo trionfale di Nerone.
La ragazza cristiana Thirra inseguita dalla folla.
Thirra salvata da Spalatro.
Spalatro disarma una delle guardie, e attenta alla vita di Nerone.
Apparizione di Salinus, fratello di Thirra, e della sua madre cieca.
I cristiani gettati in pasto alle belve.

Terzo quadro: *Il Circo Massimo.*

Giuochi olimpici davanti a Nerone.
Corse di bighe. Lotte di gladiatori.
Nerone respinto da Thirra per l'ultima volta.
Combattimento tra Spalatro e Salinus e sconfitta di Spalatro.
Salinus uccide Thirra, da lei supplicato.
Salinus gettato nella fossa dei leoni.
Annuncio della rivolta di Galba e di Vindex.
Scene di agitazione e di panico.

Quarto quadro: *Esterno del palazzo di Nerone a mezzanotte.*

Riunione dei cospiratori.
Gran coro dei cospiratori.
Atte, favorita di Nerone, scopre la congiura.
Nerone sposa Sabina. Cerimonia nuziale.
Atte soccorsa da Sabina.

Quinto quadro: *Interno del palazzo di Nerone.*

Stupendo quadro delle orgie di Nerone.
Gran Baccanale.
Stupende danze.
Luci dell'incendio di Roma.
Nerone esulta davanti alla distruzione.
Notizie dell'arrivo di Galba vittorioso.
Martirio dei cristiani.
Morte di Nerone e trionfo di Galba.
Gloriosa visione dell'alba della cristianità (con forme angeliche che salgono e scendono portando al cielo le anime delle vittime).

(Richiamo l'attenzione sulla apoteosi finale: ieri abbiamo visto durante le nostre proiezioni due film terminare con l'*apoteosi*: *La presa di Roma* e *Cristoforo Colombo*).

Il corteo trionfale di Nerone, nel secondo quadro, comprendeva: « Rappresentanza dei Galli e loro seguito, processione di preti, vestali, auguri e cortigiani; principi persiani e seguito; Atte, la schiava

favorita di Nerone, e il suo seguito, distinto dalle più lussuriose evidenze della corruzione imperiale ».

Quali considerazioni suggerisce questo spettacolo del « Greatest Show on Eearth » di Barnum? Che il cinema non ha inventato del nuovo che raramente. Il più delle volte ha assunto dalle altre forme di spettacolo i maggiori motivi di attrazione.

In questo « Nerone » o « La distruzione di Roma » del circo di Barnum, troviamo un vero e proprio scenario cinematografico, simile a quelli che continuano a essere realizzati ancora oggi. Non mancano la « sospensione finale » e « l'arrivo dei vendicatori », con il martirio dei cristiani e la cavalcata di Galba e dei suoi seguaci: ingredienti cinematografici che furono a torto attribuiti ora all'uno ora all'altro cineasta e che già appartengono, invece, alle pantomime storiche ed equestri circensi, come anche ai romanzi d'intreccio avventuroso. Son già qui contenuti, altresì, i rituali episoli dei primi e dei più recenti film storici di ambiente romano: orgie e baccanali, con patrizi e schiave riversi presso i triclini pieni di ghirlande e di vini; e trionfi, corse di bighe, fosse dei leoni, nonché l'immancabile incendio, con l'imperatore che recita un poema accompagnandosi con la lira.

Sarà su queste pantomime, circensi o filmate, che volgerà poi i propri strali, dal palcoscenico, il grande Petrolini, con la sua esilarante parodia: « Nerone ».

Che questa produzione da circo sia la vera antenata del film storico romano non è soltanto un'ipotesi. Nel catalogo dei film Edison 1908 voi potete trovare proprio questo titolo: *Nerone e l'incendio di Roma.* E ciò conferma la mia opinione, più volte espressa, che il circo, alle origini, mediante Edison, con le produzioni storiche di Barnum e le pantomime militari di Buffalo Bill, sia stato il primo sostegno drammatico e visivo dello spettacolo cinematografico.

PRÉHISTOIRE DU FILM HISTORIQUE, par Mario Verdone.

Depuis les débuts de la cinématographie les sujets favoris des cinéastes furent ceux tirés de l'histoire romaine et paléochrétienne. Les américains surtout qui donnèrent à un tel genre une large contribution, se réfèrent certainement à des exemples précédents comme le film historique italien et le roman historique, mais aussi, et non pas sans doute en second lieu, aux pantomimes historiques qui se jouaient dans les cirques à partir du XVIII^e^

siècle et dont on trouve un témoignage intéressant dans un curieux opuscole explicatif d'un gros spectacle que le grand Barnum mit en scène à l'Olympia de Londres en 1889: « Nerone o la distruzione di Roma » (« Néron ou la destruction de Rome »). Il s'agit d'un découpage qui pourrait presque sans retouches servir comme base à un des « colossal » de production ancienne ou récente, bourrée comme elle est de mouvements de masse, d'événements spectaculaires « classiques » du genre comme orgies, cortèges, chrétiens faits repas des fauves, jeux du cirque, ainsi que des complots, des assassinats, des épisodes de férocité individuelle, le tout couronné de la scène-mère de l'incendie de Rome et de l'apothéose finale.

Donc une confirmation de plus à l'opinion, du reste réjà connue, que dans les spectacles du cirque se trouve la source la plus authentique du cinéma spectaculaire.

PRE-HISTORY OF THE HISTORICAL FILM, by Mario Verdone.

From the very beginnings of movie-making, the favourite themes of film-makers have been those drawing on Roman or Paleo-Christian hostory.

The Americans, above all, turned towards the preceding examples of Italian historical film and historical novel and in so doing contributed greatly to that type of film. Inspiration was also drawn historical pantomime which was held in the circuses ever since the 18th century. Testimony of the latter kind may be found in a curious pamphlet illustrating a grandiose spactacle that the great Barnum staged at the Olympia in London in 1889: « Nero or the Destruction of Rome ». In this spectacle one finds a sketch of screenplay which could serve, almost without retouching, as the basis of one of the many modern or ancient colossal presentations; images include the moving of masses of people, spectacular « classical » practices such as orgies, processions, Christians fed to the lions, circus performances, not to mention conspiracy, murder, episodes of individual ferocity — all of these crowned by the dominant scene of the burning of Rome and of the culminating finale.

This affords, therefore, one more confirmation of the already accepted opinion that spectacular cinema finds its most legitimate traces in the circus performance.

Trattazione del tema storico da parte di Eisenstein

di VLADIMIR POGACIC

In questo generale programma riguardante il film storico, ho scelto il tema di Eisenstein poiché si tratta di un regista che nella sua breve, troppo breve vita non ha girato nemmeno un film formalmente intimo, oppure individuale, né interamente dedicato ad un individuo specifico. Un uomo che ha avuto una vita difficile d'individualità pronunciata, nell'ambito di un'arte che generalmente riteniamo « collettiva », di un ambiente collettivistico dal punto di vista sociale, di un'industria che è dovunque nel mondo destinata a dare prodotti di consumo collettivo, estremamente largo.

Assorbito dai problemi della massa, del popolo, questo grande individualista, ossia artista, creava dei film sulla ribellione collettiva, sofferenza collettiva, sempre rivolto allo spettacolo. Servendosi di un genere che è, a dire il vero, il più adatto a far perdere l'individualità, egli creava dei film che portano il timbro dell'individualità, come pochi o nessun altro in questo genere.

È difficile dire chi sono tutti coloro che hanno influenzato Sergej Mihajlovic. E pochi hanno cercato di seguirlo o almeno copiarlo. Se Griffith ha rivelato ad Eisenstein una parte dell'espressione cinematografica, comparando queste due personalità, indubbiamente importanti per lo sviluppo del cinema, Griffith è rimasto — sul piano del valore artistico — ad un livello molto più basso di Eisenstein, almeno per quanto riguarda la forza dell'espressione artistica, l'immaginazione, la cultura figurativa ed il temperamento.

Compariamo una scena di un film di Griffith con quella della scalinata del *Potemkin*, tenendo conto del fatto che questa immortale scena del 1925 non è un unico attimo di lucidità del grande Eisenstein. Mentre Griffith si serve di una massa amorfa che si muove per riempire un quadro e per creare l'impressione di monu-

mentalità, nell'interpretazione artistica del movimento della massa di Eisenstein, senza parlare della ricchezza dell'espressione cinematografica e della lucidità del montaggio, questa massa ha raggiunto una tale forza d'espressione da donare non solo il livello « patetico », ma secondo le parole dello stesso Eisenstein (1945), l'autore stesso ne ha risentita « una vera estasi creativa ». La cosa più importante per noi è, naturalmente, il fatto che Eisenstein seppe tradurre questa estasi nell'espressione cinematografica e, di più, trasmetterla a noi.

I valori figurativi della fotografia di Eisenstein sono indiscutibili. Qui bisogna aggiungere la ricchezza dei punti di vista e degli angoli di ripresa, ad esempio nel movimento delle barche a vela che scivolano a tutta velocità verso la corazzata. Inoltre la precisa preparazione drammatica della donna con gli occhiali, ad esempio, e l'opposto movimento della donna col bambino in braccio che sale verso i soldati e soprattutto il movimento sempre più veloce della carrozzina, eccellente nel suo ritmo, oppure le mani della donna sul ventre (le hanno strappato il frutto del suo ventre, il bambino nella carrozzella) poi la carrozzella che si muove sempre più presto — ed in questo culmine emozionale i cannoni che incominciano a sparare — creano un'atmosfera visuale e acustica (in un film muto) di tale potenza, da far alzare perfino il leone di pietra.

Non è una ricostruzione storica. La scalinata è una pura ispirazione di Eisenstein, sopravvenuta sul posto delle riprese. Dal punto di vista storico, anzi, non è nemmeno esatta, vera è soltanto l'emozione, l'estasi artistica di Eisenstein. Ed è la cosa più importante. Molto spesso oggi, nei film di montaggio, guardiamo certe scene dei film *Stàtchka* (tr. lett. Sciopero) e *Oktjabr* (tr. lett. Ottobre) come degli autentici documenti, ma che non raggiungono certo l'emozione che suscita in noi questa scalinata, puramente inventata, improvvisata dal primo all'ultimo quadro. Non conosco molti esempi simili nella storia del cinema, altre scene di film artistici che da quasi trenta anni conservino immutata la freschezza di ispirazione, che abbiano un potere emozionale più forte di certi documenti storici; nell'epoca di Eisenstein ne conosco una sola che è allo stesso livello: la processione del film *Staroe i novoe* (tr. lett. Il vecchio e il nuovo).

Vi chiedo il permesso di non commentare questa geniale sequenza: essa si esprime da sé, con il suo unico linguaggio, quello

del cinema. Vorrei parlare di un altro film di Eisenstein, l'ultimo nella sua opera tanto monumentale e tanto breve: *Ivan Groznij* (Ivan il Terribile - La congiura dei Boiardi).

Sei anni dividono la prima parte del film *Ivan Groznij* da *Aleksandr Nevskij* (Aleksander Nevski), sei anni di lavoro di laboratorio, di contemplazione solitaria, tanto contraria all'estasi improvvisatrice del giovane Eisenstein della *Bronenosetz Potemkin*. Migliaia di disegni, preparati in anticipo, spesso più suggestivi della maestosa realizzazione, testimoniano la profonda ispirazione che la figura di *Ivan Groznij* suscitò in Eisenstein. Chaplin, nel suo telegramma ad Eisenstein del 1944, definì *Ivan* « il più grande film storico che sia stato mai creato », ed è sempre opinione di Chaplin che « l'atmosfera, la maestà e la bellezza di questo film sono superiori a tutto ciò che sinora è stato visto nel cinema. »

Non vorrei ripetere la storia della proibizione della seconda parte di questa opera maestosa. Ma guardando e riguardando questo film si faceva sempre più forte in me la convinzione che abbiamo tutti sbagliato quando vedevamo in questo film solo la manifestazione esteriore, lo spettacolo storico, il monumentale affresco, come si usava definire l'*Ivan*. L'opera è, in verità, di carattere intimo e, nel più profondo dei sensi, quasi autobiografico. Descrivendo le ragioni che lo avevano attirato al tema di *Ivan Groznij*, Eisenstein, riferendosi alla prima parte, disse che « Ivan aveva perduto i suoi parenti ed amici. Alcuni lo avevano abban-
forma della tragedia ». Tragedia: è cioè la tragedia dell'uomo soli-
corrotti, altri sono caduti combattendo al suo fianco. Per animare gli episodi più importanti di questa lotta bisognava ricorrere alla forma della tragedia ». Tragedia, è cioè la tragedia dell'uomo solitario che aspira a compiere una grande opera: questa è anche la tragedia della figura di Eisenstein. Riferiamoci ad un unico esempio: Pudovkin, che Eisenstein amava, al quale affidava sempre, ed anche nella prima parte di *Ivan Groznij*, dei ruoli importanti, scrisse un articolo nel quale si copriva di cenere davanti alle critiche mosse al suo mediocre film *Admiral Nakhimov*, dichiarandosi convertito, mentre nello stesso tempo attaccava Eisenstein e *Ivan Groznij* dichiarando « superficiale e troppo libero » il sistema del quale si servivano gli autori per riprodurre dei documenti. Sistema che portò ad un risultato identico alla falsificazione della verità storica ed attuale, come se nell'elaborazione artistica di un personaggio storico l'autenticità fosse una qualità attinente l'arte.

I bojardi rapirono ad *Ivan Groznij* l'infanzia e la madre, più tardi avvelenarono sua moglie; l'amico più fedele al quale confidava i suoi segreti più intimi e tutti i suoi progetti di guerra dai quali dipendeva il suo destino, il duca Kurbski, lo tradì; Ivan restò solo, terribilmente solo nelle grandi, fredde e buie stanze, nei corridoi dalle volte basse, aspettando nuovi tradimenti e la morte.

Oggi ci sembra che esista una strana somiglianza tra questi due destini. Nella sua vita familiare Eisenstein non fu fortunato: il padre si unì ai bianchi, emigrò in Germania e mai più il figlio bolscevico ed il padre emigrante ebbero contatti, e sembra che nemmeno i suoi rapporti con la madre, che morì nell'Unione Sovietica, fossero buoni. Eisenstein non terminò i suoi studi, ma questo non predestinato architetto e pittore geniale, diventò il progettista ed il costruttore di un'arte nuova, moderna, che ha una grande importanza nella nostra era: il cinema.

Nemmeno qui, però, e forse soprattutto qui, nel cinema, Eisenstein ebbe fortuna. Realizzò solo alcuni film tra le numerose idee che aveva e sognava di realizzare un giorno. Due, quasi terminati, non riuscì mai a finirli: negli Stati Uniti gli rubarono, nel vero senso della parola, il materiale per *Que viva Mexico,* mentre l'altro film *Bezin Lugh* (tr. lett. Il prato di Bezin) sparì nell'Unione Sovietica.

Morì prima che fosse realizzata la terza parte di « Ivan il terribile ». O forse morì appunto per questo, dal dolore, nella solitudine di un piccolo appartamento della « Mosfilm », dove si era ritirato per sfuggire al mondo.

La sua voluminosa opera teorica deve essere considerata unicamente come un compenso, al posto di un'attività creativa divenuta impossibile. Sebbene la maggior parte delle sue teorie fossero create solo quando i suoi film erano già terminati e girati senza tenerne conto, egli fu molto spesso obbligato a creare delle teorie invece di girare dei film. Da qui deriva il fatto che molte volte egli esaurì numerosi suoi progetti ed idee geniali sul piano teorico, senza avere la possibilità di realizzarle sullo schermo.

Così lo sorprese la morte. Una notte, quando aveva ormai perduto la speranza di dover ritornare al suo lavoro di creatore, quando la porta dell'Istituto Cinematografico era già chiusa, solo nella sua cameretta, circondato dai libri e da migliaia di schizzi, mentre scriveva al suo tavolo, la sua mano cadde, descrivendo la tragica,

mortale diagonale. Attacco cardiaco. Quando arrivò il suo fedele amico, l'operatore Eduard Tissé, Eisenstein era già morto.

Buontempone, scherzoso, ottimista (guardate le sue caricature), egli dipinse nella seconda parte di *Ivan Groznij* (La congiura dei Boiardi) un aspetto della sua fine: la solitudine.

L'affresco storico *Ivan Groznij* è in verità il Requiem mozartiano, scritto per se stesso.

TRAITEMENT DU THÈME HISTORIQUE PAR EISENSTEIN, par Vladimir Pogacic.

Dans le thème du Congrès actuel il est opportun et presque nécessaire d'insérer un discours sur Serghei Eisenstein artiste qui développa dans son oeuvre des sujets exclusivement sociaux tout en ayant — comme tout artiste — des préoccupations de caractère profondément individuel, comme celles précisément qui lui permitent de créer un style autonome.

Style qui, dans des passages comme celui de l'escalier d'Odessa dans le Potemkine, *dépasse la véridicité de l'événement pour exprimer une plus profonde réalité historique et spirituelle.*

Le résultat d'un travail continu d'introspection, de longues études et de méditations, aboutit dans la dernière grande oeuvre d'Eisenstein Ivan le Terrible *qui fut la tragédie de l'homme et le miroir même de la vie de l'artiste. Il voulut voir en effet dans le destin d'Ivan et dans ses malheurs une affinité idéale avec son destin, prodigue pour lui de douleurs et d'amertumes aussi bien dans le domaine des rapports familiers, que dans celui de l'appréciation de sa dernière oeuvre, si malheureuse et incomprise à le contraindre au silence d'abord et à en provoquer peut-être, en dernier lieu, la mort prématurée, solitaire et très amère.*

EISENSTEIN'S TREATMENT OF THE HISTORICAL FILM, by Vladimir Pogacic.

It may be opportune, almost a duty, to insert a word on Serghei Eisenstein in the theme of the present congress. Eisenstein treated exclusively social themes in his works whilst having — as every artist does — anxieties of a profoundly individual nature which, in fact, allowed him to create a personal style.

Eisenstein's style, in passages such as the steps of Odessa in Potemkin, *transcends the veracity of the event to express a deeper historical and spiritual reality.*

The result of a continued effort of introspection, long studies, and meditation flowed into Eisenstein's last great work, Ivan the Terrible *which was the tragedy of man and the very image of the life of the artist. Indeed he wanted to see in Ivan's destiny and misfortunes an ideal afinity with his own fortune burdened with woes and bitterness both in his family relationships and in the reception of his last work. So unfortunate and misunderstood was this last work as to constrain him first into silence, and perhaps finally to provoke his lonely, bitter and premature death.*

Originalità dell'ispirazione e autonomia di linguaggio nel film storico italiano

di FAUSTO MONTESANTI

« La leggenda cavalca a fianco della storia, nella luce magica e diffusa di un'aureola; ma la verità segue un sentiero solitario ... Quando si voglia portare sullo schermo la storia, occorre seguire il solitario sentiero della verità, che non sempre è comodo, ... Parlo a lettori europei, e specialmente italiani, che so scaltriti in questo problema dalle grandi discussioni che nel periodo romantico ebbero luogo sul tema del romanzo storico. L'Italia soprattutto possiede il magistrale trattato di Alessandro Manzoni sui componimenti misti di storia e di invenzione. Il dissidio è sempre lo stesso, e si perpetua nel caso del film storico: fino a qual punto l'artista possa, con la propria libertà di creatore, lasciar spaziare la fantasia, e fin dove invece debba sottostare al rigore della verità. »

Queste parole così dotte, ispirate e piene di scrupoli sono di Cecil Blount De Mille, scritte nel 1936, quando circolava ancora nelle sale cinematografiche la *Cleopatra* del 1934, il suo film cioè più bersagliato dalla critica del tempo e considerato di solito come uno dei più impagabili esempi di falsificazione della storia che siano mai stati perpetrati dal cinematografo (per non dire da qualsiasi altra forma d'arte).

Sembra quasi paradossale, eppure, per quante ricerche si possano effettuare, almeno per ciò che si riferisce al primo quarantennio di storia del cinema, lo scritto di De Mille è l'unico testo in cui sia possibile individuare le linee essenziali di un discorso da assumere — sia pure per assurdo — quale « Manifesto » del cosiddetto film « storico ».

Il fatto è che il cinematografo si è affermato come fenomeno artistico quando ormai certe fondamentali conquiste dell'estetica moderna (come la condanna dei generi artistici e letterari) avevano

definitivamente distrutto i più diffusi e inveterati pregiudizi della critica corrente, e quindi a nessuno è saltato in mente di intraprendere seriamente un discorso sul film storico, per stabilirne i canoni, esaltarne gli inventori, o pretendere di tracciarne l'evoluzione.

« Ogni vera opera d'arte — afferma il Croce — ha violato un genere stabilito, venendo così a scompigliare le idee dei critici ... ».

Pure, nella storiografia cinematografica, la trattazione dei « generi » è notevolmente diffusa: si parla correntemente di « film-western », di « sophisticated comedy » o — per l'appunto — di « film storico », per raggruppare opere che in qualche modo si assomigliano: ma si tratta — quasi sempre — di classificazioni del tutto empiriche e di comodo, utili per individuare in maniera approssimativa determinate tendenze, indicative sul piano della evoluzione del gusto e del costume.

In questo senso credo vada intesa anche la sintetica presentazione che della parabola del film storico in Italia io stesso ho effettuato per l'ultimo numero del Bulletin della F.I.A.F., senza per questo avere la assurda pretesa di stabilire definizioni o leggi, o — peggio — di conferire alla definizione di uso corrente — il film storico — il valore di una distinzione scientifica.

Acquetato quindi ogni scrupolo estetico, e accantonata la polemica manzoniana — cui fa cenno De Mille — circa l'inconciliabilità fra *l'accaduto* che è peculiare della storia, e *l'inventato* che è proprio dell'arte; confortato da una così larga e autorevole partecipazione a un Congresso che si propone di studiare per l'appunto un « genere », e proprio il film storico, mi avventuro in una indagine di cui confesso di avvertire fin dall'inizio se non proprio i pericoli per lo meno i limiti in senso strettamente scientifico.

La prima traccia esplicita di una sia pure embrionale presa di coscienza del fenomeno, nel cinema, è quasi certamente l'affermazione del critico teatrale Adolphe Brisson, che all'indomani della presentazione di *L'assassinat du Duc de Guise* (1908) di Le Bargy e Calmette, scriveva: « ... Cogliere, scegliere, fissare stilizzandole le forme viventi e gli aspetti fuggevoli (della realtà), è lo scopo che esso (il cinematografo) si prefigge. Esso inoltre non vuole limitarsi alla riproduzione delle cose attuali, *ma vuole dar vita al passato ricostruendo le grandi scene della storia attraverso la recitazione, l'evocazione dell'atmosfera e dell'ambiente* ». È forse questa

davvero la più remota definizione delle caratteristiche più tipiche di una tendenza già affermata, ma priva di una vera e propria « teorica »?

I precursori del Film d'Art erano stati assai numerosi, ma i loro tentativi, fino a quel momento erano parsi disordinati e approssimativi.

Dalla inquadratura unica di un film per il Kinetoscope come *The Execution of Mary Queen of Scots* (1895), nei cui ristretti limiti di spazio e di tempo con truce e sbrigativa disinvoltura si compie il destino di Maria Stuarda; fino agli approssimativi tableaux delle varie *Passion du Crist*, di cui la più importante rimane senza dubbio per molti anni quella della Pathé, realizzata scena per scena fra il 1902 e il 1905, la ricostruzione della storia nel cinema, concepita di regola come un unico « quadro vivente », o come una serie di quadri viventi, si rifà, in senso stilistico — se di stile è lecito parlare in questa fase iniziale — a un polveroso guardaroba e a uno sgangherato complesso scenografico teatrale di fine ottocento.

« ... E per il popolino — annota Eugenio Ferdinando Palmieri — fioriscono i " drammi sensazionali ", i " drammi storici ", fiorisce stracciona e prestigiosa la fantasia ... Di qui, in tutti i paesi, le rievocazioni storiche; di qui l'assalto ai romanzi avventurosi, ai poemi, al " meraviglioso " scespiriano ... La parola diventa fatto. Si sogna ».

La storia entra in effetti nel cinema come fatto di pura evasione: né le programmatiche pretese culturali del Film d'Art riescono ad apportare un sostanziale approfondimento al problema. In pochi anni, anzi, il film d'Art finisce per codificare una deprecabile voga che negli Stati Uniti d'America, ad esempio, viene sintetizzata dallo slogam « Famous Players in Famous Plays ».

Sarebbe toccato agli italiani, come è ormai universalmente riconosciuto, immettere in un filone che rischiava di esaurirsi in una pedante quanto convenzionale illustrazione animata di fatti precedentemente esposti da prolisse didascalie, i primi lieviti di una profonda evoluzione all'interno della tendenza.

Il primo film italiano a soggetto, uscito nel 1905, è appunto un film storico: *La presa di Roma* di Filoteo Alberini. Nasce così quello che verrà acutamente definito il « bel canto silenzioso », un tipo di spettacolo cioè che attinge la propria vitalità dall'impeto del teatro lirico, da una tradizione scenica di lunga data quindi,

sentita non tanto come esigenza culturale, quanto piuttosto come una naturale e quasi automatica derivazione, effettuata essenzialmente sul piano del gusto, ma ben presto assimilata dalle esigenze del nuovo mezzo espressivo. La forza dei film italiani (e non solo dei film di argomento « storico ») sta appunto nell'impetuosità dei sentimenti, nella travolgente drammaticità delle vicende, nella stilizzazione iperbolica della recitazione — spesso di pretto stampo verista —, nella grandiosità delle ricostruzioni scenografiche a tutto tondo e nella spotanea e colorita vivacità dell'ambientazione. Non è un'esperienza colta, quella del nostro cinema in genere e del film storico italiano in particolare: si tratta piuttosto di un fenomeno di esuberanza popolaresca, favorito sia dalla generale conoscenza di certe tradizioni che in Italia sono nell'aria — quella del melodramma, soprattutto —, sia da certe mode, anzi da tutto un clima — il Dannunzianesimo — avvertito « a orecchio » piuttosto che criticamente sentito e trasferito sullo schermo.

All'apparizione e al consolidarsi della tradizione del film storico in Italia è d'altra parte legato un fenomeno di capitale importanza: quello della evoluzione della struttura narrativa. Sono proprio i film storici, con le loro trame complesse e snodantisi attraverso il tempo, che contribuiscono in maniera determinante all'affermarsi del lungometraggio, e insomma al definitivo passaggio del racconto cinematografico dalla « Novella » al « Romanzo ».

Come era concepito dai cineasti italiani il racconto cinematografico, e quali erano i prototipi cui essi erano in grado di rifarsi correntemente?

In un colloquio di qualche anno fa, Giovanni Pastrone, a proposito della inserzione dei primi piani e dei dettagli in certe scene dei suoi film, e in particolare in *Cabiria,* ebbe a sostenere ad esempio, non senza un certo candore, che nulla di simile era stato prima d'allora tentato, né in Italia né altrove, per lo meno a sua conoscenza. Costringendolo implacabilmente a frugare nei suoi ricordi, per cercare di ricostruire la genesi del racconto per immagini — che a me stava a cuore in quel momento —, riuscii a fargli evocare certe proiezioni serali che egli era solito tenere alla Itala Film, insieme ai suoi principali collaboratori, con film « della concorrenza », come egli amava ancora definirli. E tuttavia l'unica citazione di film straniero — peraltro imprecisa — che riuscii a strappargli fu quella di un film « del regista di Maurice Castello » (nel cui titolo italiano sembra fosse compresa la parola « *sciopero* »), nel corso del quale

il protagonista appariva in un piano ravvicinato piuttosto sfocato, che permetteva tuttavia di analizzare lo stato d'animo del personaggio.

Pastrone parlava di un'epoca in cui si era visto rifiutare un film « perché un attore aveva un gomito fuori del quadro »: il primo piano era una grossa avventura, un rischio in pratica senza precedenti. Nessun altro nome egli mi fece: quando gli chiesi di Griffith scosse il capo, per nulla convinto. « Il regista di Maurice Costello », e basta. Tutto il resto era farina del suo sacco, frutto di ricerche e di tentativi personali.

È invece ormai un luogo comune della storiografia cinematografica che — a parte l'uso funzionale del primo piano o del carrello — il « racconto » per immagini sia nato negli Stati Uniti d'America, fra il 1903 (con *The Great Train Robbery* di Porter) e il 1909 (con *The Lonely Villa* di Griffith).

Ma i film americani di quel periodo non sono altro che « avventure » da « novelette », folgoranti attimi di angoscia e di emozione, cui si addice perfettamente la formula narrativa della lotta col tempo in una corsa vertiginosa in cui gli inseguitori o i salvatori sembrano più che altro preoccupati di riuscire nel loro intento prima che la bobina da 300 metri si esaurisca. Narrativamente parlando al loro confronto certi film europei — si pensi soltanto a *La Reine Elisabeth* di Mercanton, del 1912 — sembrano remotissime manifestazioni dei primordi della storia del cinema.

E proprio nel 1912, improvvisamente, esce il *Quo Vadis?*; e nei primi del 1914, *Cabiria*: gli italiani, siano essi all'oscuro o meno di quanto si viene facendo oltre Oceano (e si rammenti la testimonianza di Pastrone) piegano il film ad esigenze strutturali di tutt'altro genere, e pervenendo anzi per primi a una sorta di elefantìasi della narrativa cinematografica, che è una diretta conseguenza — direi — della natura stessa dei fatti narrati, inventano a loro modo il « romanzo » a vasto respiro.

Evasione fine a se stessa nella mastodontica magia di un passato favoloso? Monumentale quanto vacuo spettacolo da teatro dell'Opera?

Sostanzialmente si può anche essere d'accordo su tale interpretazione che si suole dare convenzionalmente al cinema italiano; ma intanto una certa concezione del racconto cinematografico disteso e pacato, in funzione di vicende storiche o a fondo storico, ha cominciato a farsi strada.

L'eco dei risultati raggiunti in tale direzione dal cinema italiano spingerà immediatamente Griffith a tentare di svincolarsi dalla « novelette » col primo « four reels » del cinema americano, *Judith of Bethulia* del 1913; e poco dopo ad affrontare polemicamente la storia del proprio paese con *Birth of a Nation* e addirittura un tema ricorrente attraverso i secoli in *Intolerance.*

Il ciclo sembra definitivamente chiudersi, ma viceversa proprio in Italia, alla vigilia della grande invasione del cinema americano avvenuta nel dopoguerra, Enrico Guazzoni, dalle pagine della rivista « In penombra » svela le proprie iniziali intenzioni che documentano e confermano irrefutabilmente l'autonomia di un'ispirazione: « ... Vedevo altri e più vasti orizzonti alla cinematografia: ma allora si rideva ancora quando qualcuno osava parlare d'arte applicata al Cinematografo. Passavo per un utopista, un poeta ... io che nella cinematografia vedevo la fusione di tutte le arti, dei colori, della plastica, della mimica ... Pensavo: il cinematografo, a differenza grande del teatro, *consentirà di abbracciare e dare visioni di campi vastissimi; potrà non avere quasi limitazioni, così da spezzare le tradizionali pastoie dell'unità di tempo e di luogo*; potrà attraverso momenti sintetici e rappresentativi, ricostruire grandi figure e l'ambiente in cui si mossero, insomma tutto un mondo ... ».

Siamo nel luglio del 1918 (data del fascicolo della rivista da cui deriva la citazione) e l'invasione del cinema americano sul mercato italiano non è ancora iniziata. È già uscito l'ultimo film di Guazzoni, *Fabiola,* in una sequenza del quale — quella del tentato salvataggio di Agnese, che si trova a Nemi, con la protagonista — il racconto fattosi intanto, non si sa come, più agile e maturo, coscientemente basato su un nervoso montaggio alternato, è costruito con una scaltrezza e una modernità che lasciano perplessi.

È lecito forse supporre che Guazzoni avesse conosciuto nel frattempo un maggior numero di film americani di quanti ne avesse visti Pastrone? E proprio in un periodo in cui le importazioni di film d'oltre oceano erano praticamente interrotte?

Non è facile stabilirlo, né è mia intenzione farlo in tale sede senza disporre di un'adeguata documentazione: ho voluto soltanto porre un quesito, avanzare un dubbio.

Sembrerà temerario pretendere di scardinare i consueti schemi della storiografia cinematografica, ma comunque credo non del tutto

ingiustificato: si osservi ad esempio la sequenza della corsa delle bighe di *Messalina* del '23, che potrebbe essere assunta quale punto d'arrivo di una evoluzione autonoma del linguaggio perseguita da Guazzoni forse indipendentemente da analoghe applicazioni di un certo tipo di montaggio effettuate negli Stati Uniti d'America; da tale sequenza deriverà — e in maniera diretta e lampante — la sequenza analoga, anche se più raffinata e compiaciuta, di un film americano, il *Ben Hur* di Fred Niblo realizzato a Roma proprio mentre circolava nelle sale cinematografiche l'ultimo grande successo di Guazzoni.

La formula corrente del grande spettacolo basato su vicende e personaggi del passato, comunemente definito « film storico », formula nata in Italia, come si è visto, e maturata negli Stati Uniti d'America (formula viva ancora oggi, e nella cui abitudinaria applicazione l'Italia è tornata recentemente, ahimè, a specializzarsi, non senza a volte qualche lodevole ambizione), era ormai passata, intanto, nelle mani di Cecil B. De Mille divenendo una sorta di convenzione: sarebbe spettato proprio a lui, qualche anno dopo, codificarne i termini, giustificarne le intemperanze, e assumerne — come è giusto, in fondo — una sorta di proverbiale e definitiva responsabilità.

Ma proprio in quegli anni, nel corso della lenta agonia del cinema silenzioso, avvenimenti e personaggi della storia cominciavano a interessare — con ben altri intenti — uomini come Eisenstein o come Dreyer. Ma chi oserebbe includere nel « genere », tendenza o scuola che sia, del cosiddetto « film storico a grande spettacolo » *Bronenosetz Potemkin* o *La passion de Jeanne d'Arc?*

Io no.

ORIGINALITÉ DE L'INSPIRATION ET AUTONOMIE DE LAÑGAGE DANS LE FILM HISTORIQUE ITALIEN, par Fausto Montesanti.

Tout en n'étant pas permis pour une culture qui soit passée à travers l'idéalisme et la pensée crocienne de cultiver une subdivision en « genres » des différentes formes d'art, dans le domaine du cinéma il est possible — pour simple commodité de classification — d'employer cet artifice et de parler ensuite de « film historique ».

Il naquit, si l'on peut dire, avec le cinéma si en 1895 un film pour Kinétoscope représentait la décapitation de Marie Stuart. Avec le passage

des années et l'augmentation des expériences, les sujets historiques restèrent une constante du spectacle cinématographique dont les formes accentuaient toujours davantage une emphase théâtrale et dont les intentions étaient de donner au public la possibilité d'une évasion fantastique. L'histoire c'est-à-dire, en dehors de toute prétention d'objectivité, devenait matière de fantaisie. Les premiers ferments de nouveauté furent introduits par le cinéma italien qui portant son attention aussi sur l'histoire récente (La presa di Roma *de Alberini, premier film italien à scénario) et choisissant le film historique comme son genre préféré, apporta aussi une contribution déterminante à l'évolution du « récit » cinématographique.*

A ce propos c'est une opinion générale que cette évolution soit survenue principalement en Amérique et se soit diffusée ensuite en Europe, tandis que de témoignages directs de cinéastes italiens qui furent parmi les artisans du grand cinéma de ces années-là, il est possible d'affirmer avant tout que les conquêtes faites par l'Italie dans ce domaine furent indépendantes de tout modèle, et cela est d'autant plus vrai si les raisons stylistiques mises en question ont trait à un récit cinématographique plus complexe et plus soigné que ceux jusqu'alors en usage.

Ainsi Guazzoni dans sa Fabiola *de 1918 (née, c'est-à-dire, en période d'absence du film américain des circuits italiens) confirmait, appliquant dans quelques séquences ses énonciations théoriques sur l'autonomie du langage cinématographique, que les recherches stylistiques se développaient en Italie de façon indépendante des modèles étrangers les plus célébrés.*

ORIGINALITY OF INSPIRATION AND AUTONOMY OF LANGUAGE IN THE ITALIAN HISTORICAL FILM, by Fausto Montesanti.

Although a culture which has passed through an idealism and thought such as that of Benedetto Croce is not allowed to cultivate a subdivision into « kinds » of the different forms of art, this artifice becomes possible in the cinema — for the mere purpose of classification — and we can speak, therefore, of the « historical film ».

The historical film was born, one can say, in the cinema when Kinetoskope represented the beheading of Mary Stuart in a film in 1895. As the years passed and experience increased historical subjects remained a constant in the cinematographic spectacle, their forms accentuating an ever greater theatrical magniloquence and whose intentions were to supply the public with the possibility of division into fantasy. The subject, therefore, apart from every pretence to objectivity, became fodder for fantasy. The first elements of novelty were introduced by the Italian Cinema while bearing its attention on recent history (La presa di Roma *by Alberini — the first Italian subject film) and electing the historical film as its favourite type, gave a determining contribution to the evolution of the cinematographic « story ».*

Furthermore, it is generally considered that such evolution took place in America and then spread to Europe, while the direct testimony of Italian film professionals, who were among the artificers of the great cinema of those

years, allows us to affirm that the conquests made by Italy in this field were independent of every model. This is even more true if the stylistic parties in question are referred to a more complex and laborate cinematographic story than those in use hitherto.

In this way, Guazzoni applying his theoretical enunciations in certain sequences of Fabiola, *1918 (created, therefore, in a period in which the America film was still lacking from Italian circuits) confirmed that stylistic research was being developed in Italy in a manner independent of the most celebrated foreign models.*

I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto

di DAVIDE TURCONI

Esporre e documentare, in un intervento d'una ventina di minuti, l'accoglienza della stampa cinematografica americana ai film italiani muti di genere storico è un compito pressocché impossibile. Mi limiterò quindi esclusivamente al periodo più importante per l'importazione di film italiani negli Stati Uniti, che comprende il quinquennio dall'inizio del 1910 alla fine del 1914, permettendomi infine un accenno ad un unico singolare film di epoca posteriore.

Uso l'appellativo « film storici » per quelle opere cinematografiche che includono, e non solo in modo marginale, sia avvenimenti e personaggi che appartengono agli eventi storici delle diverse epoche e dei singoli paesi, sia casi e personaggi leggendari e mitologici entrati a far parte della tradizione storica dei vari popoli, con esclusione dei film in costume su avvenimenti e personaggi di fantasia.

Nel 1910 la stampa specializzata statunitense comprendeva principalmente il « Moving Picture World », il « Moving Picture News », il « Film Index », « Motography » e il « New York Dramatic Mirror », pubblicazione teatrale con una sezione dedicata al cinema. L'anno seguente avrebbe poi avuto inizio la pubblicazione della prima notevole rivista per il grosso pubblico, il « Motion Picture Story Magazine », cui si sarebbe aggiunto, dal 1912, « Photoplay ».

Le case produttrici e noleggiatrici statunitensi erano allora raggruppate nelle due grandi organizzazioni antagoniste: quella dei produttori e noleggiatori patentati (Motion Picture Patents Co.), e quella dei produttori e noleggiatori indipendenti. Fra la produzione europea presentata in America, predominava per numero ed importanza quella francese, che aveva alcune delle proprie maggiori case (Pathé, Gaumont, Méliès) rappresentate nella Motion Picture Patents Co., e varie altre fra gli indipendenti. La produzione italiana

era invece presente solo fra gli indipendenti, principalmente con l'Ambrosio e l'Itala, che proiettavano ciascuna una bobina di circa 300 metri alla settimana (va ricordato che a quell'epoca i film normali avevano la lunghezza massima di una bobina e spesso una sola bobina comprendeva due film), e con la Cines, la Comerio e l'Aquila che presentavano esse pure alcuni film.

In un articolo pubblicato dal « New York Dramatic Mirror » nel 1908, si affermava che « molti film stranieri provengono dalla Francia e dall'Italia, e se contengono scene d'esterni li riconosciamo dall'architettura degli edifici, dai costumi indossati, o dalle caratteristiche nazionali del viso e della figura degli attori. Notiamo anche che gli attori francesi ed italiani sono più portati di quelli di qualsiasi altra nazionalità a parlare con le mani, le spalle, con tutto il corpo e con le espressioni della fisionomia. In questo i francesi riescono alquanto meglio degli italiani, ma entrambi superano gli americani, che a loro volta battono di gran lunga gli inglesi. ... Le comiche francesi sono migliori delle italiane, ma i produttori italiani denotano generalmente un'abilità di gran classe nella realizzazione di film di carattere patetico o tragico. Fotograficamente i film stranieri sono eccellenti ». Elencando poi le caratteristiche sommarie delle varie case produttrici americane e straniere, l'articolo osservava che le produzioni della Cines « sono fra le migliori della produzione italiana. La fotografia è sempre eccellente e i soggetti sono generalmente ben raccontati » (1).

Già nel 1909 la produzione storica italiana aveva avuto un buon successo sugli schermi statunitensi con *Nero and the Burning of Rome* (*Nerone,* dell'Ambrosio), del quale un editoriale del « Moving Picture World » magnificava « il meraviglioso modo in cui è stato messo in scena, con artistici abbigliamenti, ben illuminato e fotografato. ... Sfarzo di cortei, splendore di costumi e di recitazione e infine la grande conflagrazione di Roma: un tale meraviglioso realismo di effetti che, nel vedere questa colorita parte del film, ci sembrava, per così dire, di udire le grida delle vittime » (2).

---

(1) *The New York Dramatic Mirror,* vol. LX, n. 1560, 14 novembre 1908, pag. 10: *Earmarks of Makers. Films from Different Studios May Be Recognised by Certain Peculiarities.*

(2) *The Moving Picture World,* vol. 5, n. 19, 6 novembre 1909, pag. 635: *The Qualities of Imported Films.* Nel citare i film, indichiamo l'anno della presentazione italiana solo quando non coincide con quello della presentazione americana.

Nello stesso numero del « Moving Picture World » è anche pubblicata un'ampia intervista con Arturo Ambrosio che si trovava in quei giorni negli Stati Uniti (3). Fra gli altri film italiani presentati nel 1909 negli Stati Uniti la critica americana recensiva favorevolmente anche *The Last Days of Pompeii* (*Gli ultimi giorni di Pompei,* dell'Ambrosio, 1908), *Julius Caesar* (*Giulio Cesare,* dell'Itala), *Napoleon and Princess Hatzfeld* (*Napoleone e la Principessa di Hatzfeld,* pure dell'Itala), *Lady of Monsereau* (*La dama di Monserau,* della Cines), *Macbeth* (di Caserini, pure della Cines), ecc.

Fra i film italiani presentati sul mercato americano nel 1910 non si trovano tracce di opere di particolare risonanza. Attraverso gli accenni critici e gli annunci pubblicitari si ha notizia di *Giovanni of Medici* (*Giovanni dalle Bande Nere,* della Cines), che secondo il « New York Dramatic Mirror » era « riccamente inscenato, eccellentemente interpretato e splendidamente diretto », così da comunicare « la sensazione del calore di vita del Rinascimento, vivificando quell'epoca con grande verosimiglianza e sincerità » (4), di *Giulia Colonna* (pure della Cines), qualificato come un'opera che forniva « nello stesso tempo una lezione di storia e un romanzo, con un'ambientazione medioevale ben sorretta dai costumi e dalle scenografie » (5), di *Giorgione* (esso pure della Cines) sulla vita del grande pittore « messo in scena con grande effetto e abbondanza di dettagli italiani, sia d'interni che d'esterni » e con « eccellenti costumi » (6), di *Dido Forsaken by Aenea* (*Didone abbandonata,* dell'Ambrosio) vedendo il quale, secondo il critico del « New York Dramatic Mir-

---

(3) Ivi, pag. 640: *Important Interview vith Mr. Arturo Ambrosio*. Interrogato, tra l'altro, su quanto denaro e quanto duro lavoro il *Nerone* gli fosse costato, Ambrosio rispondeva: « Denaro! Eccovi al punto! Americano = denaro. Denaro = americano. Noi non stiamo a preoccuparci del costo nel realizzare i nostri films. Ci preoccupiamo di raggiungere un determinato risultato — e lo otteniamo. Proviamo e riproviamo, giriamo e rigiriamo scene, finché siamo soddisfatti e non possiamo fare di meglio. Il lavoro? Sì, abbiamo lavorato. Raramente potevo mangiare e dormire mentre realizzavamo il *Nerone,* e se mi accadeva di dormire sognavo il *Nerone.* Si, lavoravamo fino a sudare e vi posso dire che dopo aver diretto la scena dell'incendio di Roma ho quasi avuto un collasso ».

(4) *The New York Dramatic Mirror,* vol. LXIV, n. 1659, 5 ottobre 1910, pag. 32: *Reviews of Indipendent Films.*

(5) Id., vol. LXIV, n. 1658, 28 settembre 1910, pag. 31: *Reviews of Indipendent Films.*

(6) Id., vol. LXIV, n. 1660, 12 ottobre 1910, pag. 33: *Reviews of Indipendent Films.*

ror » riusciva impossibile allo spettatore « non assimilare lo spirito del racconto dell'Eneide: il movimento del racconto e gli eccellenti effetti scenici lo fanno quasi sembrare, a tratti, un'attualità » (7), *The Slave of Carthage* (*Lo schiavo di Cartagine,* dell'Ambrosio) « film di considerevole merito, accuratamente realizzato, bene interpretato e con un forte soggetto » (8), di *The Emperor's Messenger* (*Il corriere dell'Imperatore,* dell'Ambrosio) definito « interessante e ben recitato con un Napoleone veritiero come atteggiamenti e movenze, ma non fisionomicamente » (9), di *Hero and Leander* (*Ero e Leandro,* dell'Ambrosio, 1909), giudicato un film elaborato, con magnifici sfondi scenici d'esterni, d'interni e marittimi, ma con una trama insoddisfacente (10), ed ancora di *Virgin of Babylon* (*La vergine di Babilonia,* dell'Ambrosio), *Isabella of Aragon* (*Isabella d'Aragona,* dell'Itala), *Louise Strozzi* (*Luisa Strozzi,* dell'Itala), *Agnes Visconti* (*Agnese Visconti,* dell'Itala), *The Taking of Saragossa* (*La resa di Saragozza,* dell'Ambrosio), *The Vestal* (*La vestale,* dell'Itala), ecc.

Con il 1911 il film storico italiano otteneva sugli schermi d'America le prime eccezionali affermazioni — dopo quella del *Nerone* — con due opere prodotte precedentemente: *The Fall of Troy* (*La caduta di Troia,* dell'Itala, 1910) e *Dante's Inferno* (*L'inferno,* della Milano Film, 1909).

Il critico del « New York Dramatic Mirror » scriveva della *Caduta di Troia*: « questo spettacolare ed interessantissimo film dimostra, dal punto di vista drammatico, a quali altezze può pervenire l'arte cinematografica. ... Le scenografie abbracciano una vera città e in tutto il film viene mantenuta una incantevole profondità di prospettiva, attraverso la quale si ammira un'intera armata di cittadini e di soldati brulicare in fitte schiere. ... Nelle scene della distruzione di Troia uno s'accorge di trovarsi di fronte ad una incomparabile produzione di grande bellezza e di molteplici meriti

---

(7) Id., vol. LXIV, n. 1670, 21 dicembre 1910, pag. 32: *Reviews of Indipendent Films.*

(8) Id., vol. LXIV, n. 1664, 9 novembre 1910, pag. 33: *Reviews of Indipendent Films.*

(9) Id., vol. LXIII, n. 1644, 25 giugno 1910, pag. 21: *Reviews of Indipendent Films.*

(10) Id., vol. LXIII, n. 1625, 12 febbraio 1910, pag. 17: *Reviews of Indipendent Films.*

artistici. » (11) Da parte sua il « Moving Picture World » in un articolo d'una diecina di giorni dopo osservava: « La domanda che si ode da ogni parte: Hai visto la *Caduta di Troia?*, conferisce a questa grande e spettacolare produzione il sigillo di film della settimana. » Il pubblico faceva infatti lunghe code per vederlo e la stampa lo definiva « un capolavoro di arte e di ingegno umano », asserendo che per realizzazioni storiche di tal genere « i produttori europei denotavano una evidente supremazia sui loro colleghi d'oltre atlantico » (12). Il mese successivo poi, ancora il « Moving Picture World », in un articolo sulla critica cinematografica nella stampa non specializzata, rilevava come *La caduta di Troia* e l'americano *A Tale of Two Cities* avessero già attirato in molte località l'attenzione della stampa (13). E in un terzo articolo affermava: « l'attuale cammino ascensionale del cinema è chiaramente e sensazionalmente dimostrato dall'insieme dei seguenti titoli di film: *The Fall of Troy*, *A Tale of Two Cities*, *Enoch Arden*, *The Battle Hymn of the Republic, The Maccabees* e *Faust* » (14). Il perdurare nel tempo del successo della *Caduta di Troia* e dell'eco di questo successo induceva la Savoia Film, nel reclamizzare più tardi in USA la propria produzione *Salomé,* ad affermare che il regista Gariazzo era il medesimo del non dimenticato capolavoro *La caduta di Troia,* ma l'Itala Film si affrettava a render noto, con una indignata smentita a piena pagina, che Gariazzo non aveva nulla a che vedere con *La caduta di Troia.*

Alla riduzione cinematografica dell'*Inferno* dantesco — lungometraggio di 5 bobine — Stephen Bush, uno fa i più quotati redattori del « Moving Picture World », dedicava un lungo articolo nel quale, annunciando l'imminente programmazione del film sugli schermi d'America, si chiedeva: « È possibile che finalmente il cinema, questo tradizionale servo di clown e cowboy, possa rendere accessibile a milioni di spettatori l'immenso tesoro che attualmente,

---

(11) Id., vol. LXV, n. 1687, 19 aprile 1911, pag. 34: *Reviews of Indipendent Films.*

(12) *The Moving Picture World,* vol. 8, n. 17, 29 aprile 1911, pag. 935: *The Film of the Week.*

(13) Id., vol. 8, n. 20, 20 maggio 1911, pag. 1113: *Film Criticism in the Lay Press.*

(14) Id., vol. 8, n. 24, 17 giugno 1911, pag. 1355: *Higher Ideals.* Dei sei film citati, è italiano, oltre a *The Fall of Troy,* anche *The Maccabees* (*I Maccabei,* della Cines), mentre *Faust* è francese, della Pathé, e gli altri tre americani.

eccezion fatta per un pugno di studiosi, giace inviolato nelle biblioteche di tutto il mondo? ». Bush proseguiva poi sottolineando l'importanza del poema dantesco e ricordava il successo riportato dal film in Italia, citando anche larghi brani dell'articolo pubblicato dal « Giorno » di Napoli in occasione della proiezione in anteprima effettuata al « Mercadante » (15). Il « Dramatic Mirror », da parte sua, recensendo il film scriveva: « il regista sembra abbia preso a base di questa serie di cinque bobine di bellissime ed efficaci inquadrature le illustrazioni di Gustavo Doré, elaborandole in modo straordinariamente realistico » e concludeva: « il film nel suo complesso costituisce un'impresa enorme e meravigliosa e dimostra a quali altezze possa attingere il cinema quando tratta un grande soggetto » (16). Tre anni più tardi, ancora Bush, in un altro articolo ricordava: « nell'estate 1911 il primo grande lungometraggio, *Dante's Inferno,* ci arrivò dall'Italia. Si scoperse così in modo molto pratico ed utile che il pubblico era preparato per simili realizzazioni ed era del tutto consenziente a pagare un maggiore prezzo » (17). In Italia, il successo dell'*Inferno* della Milano Film aveva spinto una fra le case produttrici minori, la Helios Film, a girare un'altra riduzione del poema dantesco, con risultati in alcuni punti piuttosto risibili, ed anche questa pellicola fu esportata in America, cosicché la Monopol Film Co., concessionaria della realizzazione della Milano, nel reclamizzare il film, metteva in guardia esercenti e pubblico: guardatevi dalle frodi! Successivamente riuscì a far sequestrare le copie della versione dell'Helios e si accordò poi per acquistarne i diritti per l'America. Inoltre, per eliminare qualsiasi possibilità di concorrenza, provvide anche ad assicurarsi l'esclusiva d'una precedente versione dell'*Inferno* realizzata nel 1906. Nel 1912 vennero presentate in America anche le quattro bobine delle altre due cantiche del poema dantesco, *Purgatory and Paradise,* che erano state girate dall'Helios.

---

(15) Id., vol. 8, n. 27, 8 luglio 1911, pag. 1572: *Dante's Divina « Commedia » In Moving Pictures, by W. Stephen Bush.* L'articolo accenna anche alla versione dell'Helios: « Alcuni giornali italiani, mentre lodano la realizzazione della Milano Films Company, parlano in modo poco lusinghiero di un altro film che porta il medesimo titolo ».

(16) *The New York Dramatic Mirror,* vol. IXVI, n. 1702, 2 agosto, 1911, pag. 25: *Reviews of Indipendent Films.*

(17) *Moving Picture World,* vol. 20, n. 13, 27 giugno 1914, pag. 1800: *The Single Reel, by W. Stephen Bush.*

Nella primavera del 1911 la Cines provvedeva ad aprire una propria agenzia di noleggio a Broadway, preparandosi a rafforzare la propria presenza sul mercato americano dove i suoi film storici avrebbero fatto epoca, mentre intanto i suoi documentari sulla guerra italo-turca e sulla conquista della Tripolitania stavano ottenendo un ottimo successo. Fra i film storici italiani accolti favorevolmente nel 1911 sugli schermi statunitensi, ricorderemo *Sixtus the Fifth* (*Sisto V°*, dell'Ambrosio) al quale la critica rimproverava però un travisamento della figura del Papa e l'impiego di dettagli involontariamente ridicoli, citando come esempio il fatto che nessun Papa tiene *la tiara sul tavolino da notte!* (18), *The Life of the Czar* (dell'Itala) sul sacrificio di Soussanine per salvare lo Czar Michele Fedorovitch Romanoff, nel quale il critico del « Dramatic Mirror » lodava scene notevoli che ne facevano una « produzione degna e impressionante » (19), *The Queen of Nineveh* (*La Regina di Ninive,* dell'Ambrosio) lodato per le imponenti scenografie e l'efficace interpretazione (20), *Clios and Phyletes* (*Clio e Filete,* dell'Itala) pure apprezzato per le scenografie e le scene di massa (21), *John Milton* (dell'Itala) al quale il « Dramatic Mirror » rimproverava alcuni errori storici, pur apprezzando la realizzazione tecnica del film (22), *The Emperor's Debt* (*Il debito dell'Imperatore,* dell'Ambrosio), eccezionale film su Napoleone, secondo il « Dramatic Mirror », nel quale « le scene di battaglia sono buone e quelle drammatiche ancora migliori » (23), e ancora, tra gli altri numerosi film storici, *Grenadier Roland* (*Il granatiere Roland*), *Judas* (*Giuda*), *Le Marquis de Lautenac* (*Il marchese di Lauten*), *Salambo, Gulnara* (*Gulnara ovvero Storia dell'indipendenza greca*), tutti dell'Ambrosio e *Joanna of Braganza* (*Giovanna di Braganza*) e *Marchionnes of Ansperti* (*La Marchesa di Ansperti*) dell'Itala.

---

(18) *The Moving Picture World,* vol. 8, n. 27, 8 luglio 1911, pag. 1588: *Comments on the Films.*

(19) *The New York Dramatic Mirror,* vol. LXV, n. 1695, 14 giugno 1911, pag. 20: *Reviews of Indipendent Films.*

(20) Id., vol. LXVI, n. 1704, 16 agosto 1911, pag. 24: *Reviews of Indipendent Films.*

(21) Id., vol. LXVI. n. 1708, 13 settembre 1911, pag. 27: *Reviews of Indipendent Films.*

(22) Id., vol. LXV, n. 1678, 15 febbraio 1911, pag. 31: *Reviews of Indipendent Films.*

(23) Id., vol. LXVI, n. 1699, 12 luglio 1911, pag. 25: *Reviews of Indipendent Films.*

Nel 1912 l'affermazione del film storico italiano sul mercato nord-americano si consolidava con altre produzioni di prestigio e di successo quali *Jerusalem Delivered* (*La Gerusalemme Liberata*) della Cines e l'*Odyssey* (L'Odissea) della Milano Films. A quest'ultima, reclamizzata come una « $ 200.000 production », il « New York Sunday American » del 18 febbraio 1912 dedicava due pagine ricche di riproduzioni fotografiche. In un articolo di fondo sul « Moving Picture World », Stephen Bush osservava come i soggetti classici ed epici si fossero rivelati di grande successo e poneva in rilievo come le più audaci ed ambiziose realizzazioni si fossero anche dimostrate le più popolari e redditizie dal punto di vista finanziario. E proseguiva affermando: « i tre grandi lungometraggi ad unanime parere sono considerati come le opere più notevoli e di maggior successo, sono basati su due grandi classici e su un classico minore della letteratura. Il film sull'*Inferno* di Dante, il più grande fra tutti, il cui eccezionale valore fu in primo luogo riconosciuto proprio su queste pagine, è basato sul più profondo poema epico allegorico di tutti i tempi. Subito dopo, nella graduatoria del successo finanziario e di prestigio, viene un classico minore, *La Gerusalemme liberata* dal poema di Torquato Tasso. Tra l'*Inferno* e *La Gerusalemme liberata,* sotto l'aspetto degli esclusivi pregi cinematografici, abbiamo l'*Odissea,* il più grande poema d'epica pura del mondo ». Dopo varie altre osservazioni, Bush infine concludeva: « È abbastanza curioso che questi tre film siano stati realizzati tutti all'estero da produttori italiani. Fra le altre cose, il loro successo fra noi rivendica integralmente il diritto del cinema ad essere riconosciuto come arte. L'arte è universale e si fa gioco delle limitazioni della lingua e della geografia. Da quanto ci è dato sapere, questi film hanno ottenuto un maggior successo tra noi che altrove e nel loro stesso paese d'origine. È invero assai singolare che dei produttori cinquemila miglia lontano realizzino delle opere cinematografiche sulle quali il nostro popolo appone il suggello della propria immediata e decisa approvazione » (24).

Un altro film notevole fu *Brutus* — dal « Giulio Cesare » di Shakespeare — diretto da Guazzoni per la Cines, che a Chicago incontrò una curiosa disavventura. Un funzionario di polizia fece tagliare la scena dell'uccisione di Cesare e questo fatto provocò la

(24) *Moving Picture World,* vol. 12, n. 6, 11 maggio 1912, pag. 505: *Gauging the Public Taste, by W. Stephen Bush.*

pubblicazione sul quotidiano « The Tribune » di una sferzante poesia satirica che iniziava: « Il grande Cesare stanotte non morrà — così vuole il censore nella sua potestà ... ». Di questo film il critico del « Dramatic Mirror » poneva in risalto sia i pregi spettacolari che la forza drammatica e lodava la potenza del brano in cui Marcantonio, ai funerali di Cesare, solleva la folla leggendo il testamento del dittatore defunto (25).

Tra gli altri film storici italiani di cui la critica statunitense ha favorevolmente parlato nel 1912 citiamo: *Madame Roland,* della Cines, qualificato, dal « Dramatic Mirror », « uno dei film storici meglio costruiti che ci sia dato di ricordare » (26), *The Cospiracy of Catilina,* della Cines, *Richard the Lion-Hearted* e *The Sacking of Rome* (pure della Cines), *Saint George and the Dragon* (*San Giorgio Cavaliere,* della Milano), *The Bride of the Nile* (*La sposa del Nilo,* della Cines, 1911), nonché vari film di argomento napoleonico, quali *Josephine* (*Giuseppina Beauharnais,* della Cines), *At Napoleon's Command* (*Agli ordini di Napoleone,* esso pure della Cines) e *The Deserter,* ancora della Cines. In quest'ultimo film, a detta del « Dramatic Mirror », era particolarmente notevole l'originale ed umana caratterizzazione del personaggio di Napoleone (27). Di tutti questi film — sui quali la limitatezza di tempo ci vieta di riferire più ampi dettagli — la critica americana lodava, in genere, la ricchezza degli effetti scenici, l'efficacia delle scene di massa e la buona interpretazione.

Anche nel 1913 non mancarono successi al cinema italiano sugli schermi statunitensi. Il *Quo Vadis?* in 8 bobine, diretto da Guazzoni per la Cines, fu il primo lungometraggio presentato in un grande teatro di Broadway. La prima ebbe luogo al teatro Astor, nella 45a Strada, il 21 aprile 1913, con prezzi — eccezionali per uno spettacolo cinematografico — che arrivavano ad un dollaro e mezzo a testa. Tutti i principali quotidiani parlarono dell'avvenimento, recensendo il film in termini entusiastici, e il « New York Telegraph » scriveva, tra l'altro: « i produttori americani impare-

(25) *The New York Dramatic Mirror,* vol. LXVII, n. 1727, 24 gennaio 1912, pag. 39: *Reviews of Lisensed Films,* e n. 1743, 15 maggio 1912, pag. 33: *Censoring Caesar's Death.*

(26) *Moving Picture World,* vol. 12, n. 4, 27 aprile 1912, pag. 329: *Comments on the Films.*

(27) *The New York Dramatic Mirror,* vol. LXVII, n. 1747, 3 aprile 1912, pag. 28: *Reviews of Licensed Films.*

ranno una cosa da questo film, se vorranno apprenderla. Non è necessario tenere gli attori sempre sulla linea di dieci piedi. In questo film vi è una maggior prospettiva per il fatto che la macchina da presa è piazzata più lontano rispetto agli attori e l'azione contribuisce ad un 50 per cento del valore spettacolare della produzione ». E il « New York Times » affermava che il *Quo Vadis?* era il più ambizioso film che si fosse visto sino allora in America, ricco di scene spettacolose, pieno di sensazionali effetti pittorici e perfettamente riuscito nel rendere l'atmosfera del tempo di Nerone (28). Altre critiche, poi, lodavano la cura posta nei dettagli, la perfezione della fotografia e degli accorgimenti tecnici, nonché l'efficace interpretazione, mentre il critico del « Dramatic Mirror » asseriva che « per il sorprendente realismo degli effetti ottenuti, per la forza drammatica della storia raccontata, per l'infallibile illusione di realtà delle scenografie, per l'esaltazione che raggiunge in notevoli scene, per l'eccezionale qualità della fotografia, l'eccellenza della recitazione e la somma totale di tutto ciò che contribuisce a creare un buon film drammatico, il *Quo Vadis?* è superiore ad ogni precedente produzione cinematografica » (29).

Un altro film di notevole prestigio e successo, prodotto esso pure come il *Quo Vadis?* nel 1912, ma presentato negli Stati Uniti nel 1913 fu *Satan* (*Satana,* dell'Ambrosio), diretto da Luigi Maggi. *Satana* aveva una trama congegnata in quattro episodi: il primo ambientato nel Paradiso Terrestre, il secondo ai tempi di Cristo, il terzo nel medioevo e il quarto nell'epoca contemporanea. Ogni episodio occupava un'intera bobina. Il tema essenziale dell'opera era quello degli accorgimenti di Satana per trarre a perdizione le creature umane e risultava esemplificato in quattro epoche scaglionate nell'intera storia dell'umanità. Anche a questo film la critica americana dedicò ampi articoli, lodandone sia l'impostazione che la realizzazione: « L'arte e l'abilità del regista vi hanno raggiunto rare altezze » (nel quarto episodio) e il film nel complesso « giustifica la fiducia e la speranza nelle più alte possibilità del cinema » (30).

---

(28) *The New York Telegraph,* 22 maggio 1913: « *Quo Vadis?* » *Seen in Striking Films,* e *The New York Times,* 22 maggio 1913: « *Quo Vadis?* » *at the Astor.*

(29) *The New York Dramatic Mirror,* vol. LXIX, n. 1793, 30 aprile 1913, pag. 29. *Feature Films on the Market.*

(30) *Moving Picture World,* vol. 15, n. 3, 18 gennaio 1913, pag. 243: « *Satan* » *The Drama of Humanity. Reviewed by W. Stephen Bush.*

Non è inoltre da escludere, pensiamo, che questa concezione di un grande tema esemplificato in quattro storie ambientate in diverse epoche abbia alla lontana influenzato Griffith per l'idea base della trama di *Intolerance,* anche se il grande regista americano ha poi trattato la materia in modo completamente diverso e con invenzioni e uno stile tutti suoi particolari, così come sono possibili influenze del *Quo Vadis?* — presentato in USA quando Griffith stava ancora girando *Judith of Bethulia* — e molto probabili influenze di *Cabiria.*

Altro grosso film spettacolare di successo fu *The Last Days of Pompeii* (*Gli ultimi giorni di Pompei*) diretto da Caserini per l'Ambrosio, del quale la critica statunitense lodava la bella fotografia degli interni, la suggestività di alcuni magnifici esterni, oltreché l'ottima fotografia e l'interpretazione. Il « Moving Picture World » rilevava anche che le scene dell'eruzione del Vesuvio e della fuga dei popolani erano « concepite in modo impressionante e realizzate con verità » e concludeva affermando che l'effetto complessivo era tale da far scusare alcuni difetti. « Motography » sosteneva, in una lunga recensione elogiativa, che *The Last Days of Pompeii* sosteneva benissimo il confronto con il *Quo Vadis?* (31).

Così come il successo del *Quo Vadis?* della Cines era stato sfruttato per lanciare sul mercato un altro *Quo Vadis,* in tre bobine, presentato da una non meglio identificata Quo Vadis Film Co., il successo di *The Last Days of Pompeii* fu seguito dal lancio sul mercato americano di una altra omonima fasulla versione, con lo stesso titolo, composta di 2 bobine d'un omonimo vecchio film dell'Ambrosio, di una parte di *La caduta di Troia* e di alcune scene di battaglia d'ambientazione chiaramente medioevale, presentato da una non meglio identificata Italian Pompeii Film Company. Un'altra versione d'impegno, sempre del medesimo soggetto, fu invece quella diretta da Enrico Vidali per la Pasquali, *Jone ovvero Gli ultimi giorni di Pompei,* comparsa sugli schermi d'America, anch'essa nel 1913, col solo titolo *The Last Days of Pompeii.* Si può d'altronde incidentalmente osservare che, sempre nel 1913, l'Ambrosio e la Pasquali si facevano concorrenza non solo in Italia, ma anche in America con le rispettive riduzioni cinematografiche di *The Betrothed*

(31) Id., vol. 18, n. 4, 25 ottobre 1913, pag. 363: « *The Last Days of Pompeii* », e *Motography,* vol. X, n. 8, 18 ottobre 1913, pag. 263: « *The Last Days of Pompeii* ». *A Gigantic Film.*

(*I promessi sposi*), presentate a New York ad una sola settimana di distanza l'una dall'altra ed entrambe favorevolmente accolte (32).

Sempre nel 1913, ricorderemo inoltre fra i film storici italiani apprezzati dalla critica e dal pubblico d'America, *Salomé,* dell'Itala, *The Life of Dante* (*Dante e Beatrice,* dell'Ambrosio), *The Knights of Rhodes* (*I cavalieri di Rodi,* pure dell'Ambrosio), *Theodora* (*Teodora,* anch'esso dell'Ambrosio), nonché *A Sicilian Heroine* (*I mille*), *Parsifal, Siegfried,* prodotti in Italia nel 1912 dall'Ambrosio, ecc.

Nel 1914 la supremazia del film storico italiano sul mercato americano si mantenne e si consolidò con la presentazione di *Antony and Cleopatra* (*Marcantonio e Cleopatra*), *Spartacus* (*Spartaco*) e *Cabiria. Marcantonio e Cleopatra,* diretto da Guazzoni per la Cines nel 1913, veniva assai lodato in America per il modo in cui erano risolti i problemi scenografici nella ricostruzione degli esterni e degli interni delle imponenti architetture alessandrine nell'epoca romana. James McQuade, sul « Moving Picture World », citava fra le scene più superbe la caduta d'Alessandria conquistata da Ottavio, il successivo ritorno trionfale di questi a Roma, l'approdo delle truppe romane in Egitto al chiaro di luna, la loro lunga e silenziosa marcia verso Alessandria, la parata ad Alessandria e la grande scena in interni al palazzo reale. Particolarmente impressionanti furono ritenute le scene di battaglia, mentre fu criticata, per una certa mancanza di realismo, la sequenza della partenza della flotta romana da Ostia. Molto lodati anche gli effetti fotografici e l'interpretazione (33). E il « Dramatic Mirror » proclamava che « i registi della Cines non hanno paura. Essi tentano dei miracoli ed ottengono, come minimo, almeno dei prodigi » (34).

Spartacus (*Spartaco,* della Pasquali) venne pure giudicato assai favorevolmente, specialmente per l'imponenza delle scene di massa e per le scenografie. Qualcuno osservò che la vicenda non aveva « la dignità di un racconto classico, essendo per la maggior parte

---

(32) *Moving Picture World,* vol. 17, n. 9, 30 agosto 1913, pag. 964: « *The Betrothed* ». *A Cix-Reel Pasquali Adaptation of Alessandro Manzoni Masterpiece. Reviewed by Louis Reeves Harrison,* e n. 10, 6 settembre 1913, pag. 1047: « *The Betrothed* ». *Six Reel Ambrosio Feature. Review by W. Stephen Bush.*

(33) *Moving Picture World,* vol. 19, n. 2, 10 gennaio 1914, pag. 150: « *Antony and Cleopatra* ». *A Magnificent Eight-Part Photodrama. Reviewed by James McQuade.*

(34) *Motography,* vol. X, n. 13, Natale 1913, pag. 455: « *Antony and Cleopatra* ». *A Superb Feature.*

romanzata », ma si riconosceva che il regista vi aveva in larga misura rimediato con la creazione di una atmosfera appropriata (35).

Cabiria, realizzato da Pastrone per l'Itala, ottenne da Stephen Bush sul « Moving Picture World » una recensione superlativa: « Questo — scriveva — è il giorno dei nuovi maestri. Siamo testimoni della nascita d'un nuovo stile nella drammaturgia cinematografica. ... L'abilità e l'ispirazione del regista, la capacità e gli sforzi pazienti dell'operatore, uno studio profondo e coscienzioso delle possibilità cinematografiche, una nuova scuola di attori che hanno scandagliato i misteri del linguaggio silenzioso: tutti questi elementi operanti verso l'armonia dell'insieme sono in parte responsabili della nuova scuola, che sta aprendo gli occhi alla luce. Ma in questa frettolosa enumerazione non ho ancora menzionato la chiave di volta del successo della nuova arte: il soggetto scritto per lo schermo, e solo per lo schermo. In *Cabiria* il tema è fornito da un genio: Gabriele D'Annunzio, che ha scritto il soggetto direttamente per lo schermo ». Bush enumerava poi i punti salienti del film, definendolo un opera « pre-eminente fra i successi spettacolari in tutta la storia degli spettacoli » e concludeva affermando che « *Cabiria* sta in primissima fila fra i capolavori dell'arte cinematografica. E non posso omettere un tributo all'Italia, il paese che ci ha dato tutti i nostri maggiori classici dello schermo. Quelli fra noi che ricordano il primo ambizioso sforzo dell'Itala, *La caduta di Troia,* sono in grado di giudicare i passi da gigante con cui l'arte sta avvicinandosi alla propria vetta. *La caduta di Troia* fu considerata nel 1910 un nuovo punto di partenza e quattro anni più tardi è eclissata da *Cabiria.* Chi può dirci cosa ci porteranno i prissimi quattro anni? » (36).

Anche il critico del « Dramatic Mirror » era entusiasta di *Cabiria.* « L'ultima parola in fatto di cinema è facile che si tramuti prima di essere pronunciata, cosicché è bene andar cauti con le profezie. Sotto l'influenza d'un entusiasmo di fresca data abbiamo la fortissima tentazione di additare la vetta dell'arte cinematografica ed affermare: qui sta *Cabiria.* Ma la vetta può essere ancora nascosta

---

(35) *Moving Picture World,* vol. 20, n. 10, 6 giugno 1914, pag. 1388: « *Spartacus* ». *Pretentious Eight-Reel Pasquali Production. Reviewed by James McQuade.*

(36) *Moving Picture World,* vol. 20, n. 8, 23 maggio 1914, pag. 1090: « *Cabiria* ». *Itala's Big New Twelve-Part Spectacular Masterpiece, a Worthy Successor to Illustrious Predecessors. Reviewed by W. Stephen Bush.*

tra le nubi. L'ascesa verso l'alto è stata tanto persistente negli ultimi anni da non permettere a nessuno d'arrischiarsi a dichiarare che la cima è stata raggiunta. Comunque, noi restiamo sul prudente terreno della storia del cinema e dichiariamo semplicemente che fino al maggio 1914 questo film dell'Itala costituisce il più grande spettacolo fotografico che sia mai stato mostrato in America. Il miglior aggettivo che possa suggerire l'impressione suscitata nel pubblico è: stupendo ». Il critico osservava poi che, alla lettura, il soggetto di D'Annunzio sarebbe apparso involuto e di scarso interesse ed affermava: « il prodigio del film, in ogni caso, sta più nella realizzazione che non nello scenario di D'Annunzio. Dire che le scenografie e la fotografia sono superbe ci sembra un apprezzamento futile perché la stessa cosa è stata detta spesso per opere che al confronto risultano elementari. Non vi sono uno o due grandi scene che monopolizzano l'attenzione, ma una successione perfetta di grandi scene che gareggiano l'una con l'altra in bellezza, in immensità, o in esaltazione e non di rado in tutte e tre le cose. Dopo un po' lo spettatore quasi perde il senso di sorpresa quando vede una nuova meraviglia. Qualsiasi cosa sembra possibile in *Cabiria* e in ogni caso non è normale conservar vivo per tre ore consecutive un sentimento di stupore » (37).

E il critico di « Motography » asseriva che il miglior dizionario « è pietosamente inadeguato nel fornire aggettivi adatti a descrivere *Cabiria* » e definiva il film come « il più grande del mondo » (38). Le altre riviste e i quotidiani non lesinavano essi pure le lodi.

Il tempo assegnatoci è purtroppo ormai scaduto e dobbiamo quindi affrettatamente concludere. Con *Cabiria* si chiuse l'epoca d'oro del film storico italiano negli Stati Uniti. Nel 1914 vennero ancora proiettati con successo altri film storici italiani, da *The Triumph of An Emperor* (*In Hoc Signo Vinces,* della Savoia), a *For Napoleon and France* (della Cines) e *Rome or Death* (*Roma o morte!* della Vera Films, 1913) entrambi con G. Cattaneo, come Napoleone nel primo e come Garibaldi nel secondo, a *Joan of Arc* (*Giovanna d'Arco,* della Savoia), a *La Du Barry* (dell'Ambrosio), a

---

(37) *The New York Dramatic Mirror,* vol. LXXI, n. 1847, 13 maggio 1914, pag. 40: *« Cabiria » the Best Yet. Itala Company's Production of D'Annunzio Story Magnificently Spectacular.*

(38) *Motography,* vol. XII, n. 2, 11 luglio 1914, pag. 37: *World's Greatest Film Is Screened. « Cabiria » A Masterpiece.*

The Life and Works of Verdi (*Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria,* della Labor), al *Julius Caesar* (*Caius Julius Caesar,* della Cines) diretto da Guazzoni, alla cui visione si dice sia ricorso Mankiewicz una diecina d'anni fa per la preparazione del suo *Julius Caesar.*

Negli anni successivi, a cagione anche delle difficoltà create dall'imperversare della prima guerra mondiale, la produzione italiana si diradò sugli schemi d'America ed anche nel dopoguerra i film italiani non riuscirono più a riconquistare le posizioni perdute. Vennero ancora proiettati, ad intervalli, svariati film italiani, fra cui anche qualcuno di genere storico, ma senza rinnovare i grandi successi degli anni 1912-1914.

Prima di chiudere questa nostra relazione, aggiungeremo soltanto un accenno a un curioso particolare. Nel 1922 fu presentato negli Stati Uniti, col titolo *After Six Days,* un film italiano di soggetto biblico in 10 bobine e la critica pubblicata sul « Moving Picture World » precisava che nell'edizione originale il film comprendeva più di 100 bobine e che l'importatore americano aveva affrontato da maestro l'arduo compito di ridurlo a 10 bobine (39). Supponiamo che possa eventualmente trattarsi del film *La Bibbia,* di Gariazzo e Vay, ma non abbiamo elementi probanti per affermarlo. Comunque sia, è certo che il recente progetto di De Laurentiis per la realizzazione di un lunghissimo e spettacolare film sulla Bibbia ha già avuto quarant'anni fa un precedente proprio in Italia, con un'eco sugli schermi d'America.

LES FILMS HISTORIQUES ITALIENS ET LA CRITIQUE AMÉRICAINE DU 1910 A LA FIN DU MUET, par Davide Turconi.

Autour de 1910 les périodiques américains d'argument cinématographique, déjà très nombreux, se consacraient avec un intérêt particulier à la production italienne, introduite en Amérique à travers l'organisation des Indépendants.

Outre d'intéressantes observations sur le jeu et le décor des revues comme le « New York Dramatic Mirror » et le « Moving Picture World » soulignaient l'importance de la production italienne dans le domaine du film « historique » à caractère spectaculaire. Est alors publiée une interview avec Ambrosio, où on consacre des éloges au « réalisme » de film comme Nerone *et* Gli ultimi giorni di Pompei *d'Ambrosio.*

(39) *Moving Picture World,* vol. 55, n. 5, pag. 553: « *After Six Days* ». *Reviewed by Roger Ferri.*

Suivant année par ces revues on assiste à une affirmation croissante du cinéma italien en Amérique avec des pointes du plus grand enthousiasme pour La caduta di Troia *(1910),* L'inferno *(1908), dant le succès fut tel que surgirent des tentatives de concurrence déloyale à l'égard des titres et des auteurs de ces films, avec de conséquentes mises en demuere et mises au point de la part de producteurs et de distributeurs.*

La critique de l'époque relevait du reste que la grandiosité et le faste des spectacles étaient synonymes de succès et que l'Italie se distinguait toujours davantage dans de telles productions. Ainsi en 1913 il y eut le grand écho suscité par le Quo Vadis? *de Guazzoni dont le « New York Telegraph » déterminait avec franchise la portée historique mettant l'accent sur les effets de perspectives obtenus avec la caméra et sur la reconstruction soignée de l'atmosphère de l'époque.*

Dans la même période un bon accueil était aussi réservé à Satana *d'Ambrosio, dont la construction en épisodes influença peut-être Griffith pour* Intolerance.

L'enthousiasme atteint le point culminant avec Cabiria, *exalté par le « Moving Picture World » surtout et par le « Dramatic Mirror » qui mettaient en relief, outre les valeurs spectaculaires et formelles du film, le nouvel élément très important du scénario d'auteur conçu pour l'écran, c'est-à-dire en faction de la réalisation cinématographique.*

En 1914 avec Cabiria *devait finir la grande saison du cinéma italien de genre historique aux Etats Unis: après l'interruption presque totale de l'exportation de films due à la guerre, le phénomène ne se renouvela pas dans les années postérieures et il faut attendre 1922 pour trouver trace dans les publications spécialisées, d'un film italien à sujet biblique qui peut vraiment être considéré le curieux précédent du gros film qu'une importante maison productrice sur le même argument, précisément en Italie, a actuellement en projet de réaliser.*

The Italian Historical Film and American Critics from 1910 to the End of the Silent Cinema, by Davide Turconi.

About 1910 American periodicals on Cinematographic subjects, at that time already numerous, turned with particular interest towards Italian production which had been introduced into America by the organization of the Independents.

Apart from interesting observations on acting and scripts, such reviews as the « New York Dramatic Mirror » and the « Moving Picture World » pointed out the importance of Italian production in the field of the historical film of spectacular character. In this period an interview with Ambrosio is published and elogies are pronounced on the realism of films such as Nerone *and* The Last Days of Pompeii *by Ambrosio.*

Year by year these periodicals report a growing affirmation of the Italian cinema in America with a peak enthusiasm for The Fall of Troy *(1910) and* The Inferno *(1909). The success achieved in these films was such as*

to create attempts at unfair competition as regards their titles and their authors. This resulted in accusations and clarifications on the part of producers and distributors.

What is more the criticism of the time brought to notice how the pomp and magnificence of the spectacles was synonymous with success and how Italy increasingly distinguished herself in similar productions. As a result in 1913, there was the great echo caused by Guazzoni's Quo Vadis *whose historical value was individualized by the « New York Telegraph » which placed an accent on the perspective effects obtained with the camera and on the accurate reconstruction of the atmosphere of the epoch.*

Satan, *by Ambrosio, was well received in the same period. The episodical construction of this film may have influenced Griffith in his* Intolerance.

The peak of enthusiasm was reached with Cabiria *exalted for the most part by the « Moving Picture World » and by the « Dramatic Mirror ». Apart from the formal and spectacular qualities of the film these two periodicals pointed out the new and most important element — that of the original subject, conceived for the screen as an integral part of cinematographic production.*

With Cabiria, *in 1914, the great season of the Italian historical film in the United States had to finish. After the almost complete interruption of film exports due to the war the phenomenon did not arise again in the post years and it was necessary to wait until 1922 to find trace, in specialized publications, of an Italian film on a biblical subject. The last film may be considered as a curious precedent of the mammouth film that an important cinematographic company in Italy has under project at present.*

Influencia del cine histórico italiano en el cine argentino

pos JORGE MIGUEL COUSELO

La moda de la coproducción y algunos intentos no muy felices en ese campo pueden inducir a sospechar que la influencia y colaboración de Italia en la actividad cinematográfica argentina es algo baladí y circunstancial. La verdad es muy distinta y para abonarla hay que recorrer panorámicamente la historia de más de medio siglo de filmografía argentina. No está demás, por otra parte, recordar la gravitación de la colectividad italiana en toda la vida nacional, desde los más variados campos.

Entre los muchos contingentes inmigratorios que se asimilaron al país, particularmente en la segunda mitad del siglo pasado y comienzos del presente, predominaron numéricamente los italianos. En las artesanías ese predominio fue frecuentemente cualitativo. En la vida de relación esa presencia manifestóse progresivamente hasta dar la impronta de peculiares matices al carácter argentino. En el plano cultural no podía ser de otro modo: en la formación de gustos musicales, por ejemplo, fue decisiva hasta hace algunos años. También se dio en la arquitectura y en la pintura. En el teatro, que más nos interesa aquí en relación con el cine, no puede negarse la influencia directa en un período crucial ubicable entre los años 1895 y 1915, aproximadamente. Fue el período culminante del naturalismo escénico y en él valió para nuestros incipientes actores el ejemplo de los trágicos peninsulares que supieron de triunfos en escenarios porteños: Novelli, Garavaglia, Zacconi, Grasso. Una de las grandes actrices argentinas, Angelina Pagano, hoy anciana, había estudiado junto a Eleonora Duse y comenzó su carrera profesional al lado de Garavaglia, de quien se separó, cuando éste vino a Buenos Aires, para incorporarse a la escena nativa, a la cual aportaría una modalidad evolucionada que comenzó a hacer escuela, rico bagaje

de su educación artística peninsular. De esa misma época fue Pablo Podestá, generalmente considerado el más importante de los actores nacionales, comediante intuitivo, de generoso temperamento, a la integración de cuya personalidad teatral no fueron ajenos, a estar de la crítica, los ejemplos de los mencionados intérpretes italianos. No se descuenta, por lo demás, y es demasiado obvia, la gravitación que los escritores italianos tuvieron en la formación de la dramaturgia rioplatense. En la obra de su más alto exponente, el uruguayo Florencio Sánchez, se rastrean influencias directas de estilo e intenciones.

Los antecedentes más antiguos del cine argentino se remontan a 1897 y son obra de un técnico francés (Eugenio Py) y dos hombres de empresa, belga uno (Enrique Lepage), austríaco el otro (Max Glücksmann). Bajo el signo de estos tres hombres el cine argentino recorre hasta 1907 el camino del noticiero y del escueto documental. Pero en 1905, como director de coro de una compañía de operetas, había llegado a Buenos Aires un improvisado músico italiano, Mario Gallo, sin sospechar que las circunstancias lo ungirían como otro de los indiscutidos pioneros del cine. Gallo se ganó la vida como pianista hasta que un día un compatriota suyo, Attilio Lipizzi (que había llegado a estas playas como electricista y proyectorista de la troupe del célebre Leopoldo Frégoli), lo instó a abordar el negocio quimérico del cine. Gallo comenzó a manejar la cámara y no tardó en lanzarse a la aventura. A él se debe la primera película argentina con argumento y actores profesionales: *El fusilamiento de Dorrego,* visión repentista de un episodio clave de nuestra historia. Ese « tour de force » se estrenó el 24 de mayo de 1908 y es, obvia decir que abrió amplias perspectivas no del todo entrevistas en el momento. Camarógrafo, productor, director, todo lo fue improvisadamente Mario Gallo en la necesidad de abordar técnica, arte y comercio en las posibilidades del medio y la época. Mostró predilección por los temas de carácter histórico, sin duda impresionado por el cine de su patria, que ya se exhibía profusamente en la Argentina, e inició ante la cámara a prestigiosas figuras del teatro de ese lapso. Inicialmente filmó en galerías improvisadas, más tarde instaló laboratorios y estudios. Su ruina económica, en la década del veinte, determinó un ocaso definitivo, aunque en modestos menesteres el cine lo ocupara hasta sus últimos días. Murió en 1945. En su filmografía se destacan títulos como *Camila O'Gorman, Güemes y sus gauchos, La batalla de Maipú, La batalla de San Lorenzo, La creación del*

Himno Nacional, La Revolución de Mayo, Tierra baja, En un día de gloria y *En buena ley,* películas que van de 1908 a 1919. No es posible omitir, tampoco, a *Muerte civil,* según el drama de Giacometti, rodada en 1910.

Y no es posible omitirla por dos razones: el autor italiano y por tratarse de la primera experiencia cinematográfica de Giovanni Grasso, el trágico hasta ese momento declarado enemigo de las « vistas ». Pero Grasso era siciliano, como Gallo, y éste hizo valer la nostalgia de la patria chica como argumento convincente. Lo cierto es que éste es el antecedente de la futura actuación cinematográfica de Grasso, detalle inexplicablemente omitido en sus biografías.

Con Mario Gallo el cine argentino recorrió una etapa fundadora y el equivalente narrativo al desborde emocional e histriónico de la pantalla italiana anterior a la primera guerra mundial. En esa tendencia con tantas derivaciones melodramáticas no faltaron, aquí y allá, los intentos de plasmar óperas en la imagen del film. Gallo lo hizo con *Pagliacci* y *Tosca,* y hasta intentó una precaria sonorización con música adaptada y las voces de los cantantes ubicados detrás de la pantalla.

Contemporáneo y amigo de Gallo fue Attilio Lipizzi, otro italiano que también murió en la pobreza y cuyo anecdotario es igualmente pródigo en aventuras esporádicamente selladas por la fortuna. De sus obras hay que seleccionar dos éxitos populares: *Resaca,* de 1916 y *Federación o muerte,* de 1917, ésta una reconstrucción historica de los tiempos de la dictadura de Rosas, aquélla adaptación de un sainete arquetípico de un momento argentino en que el inmigrante de Italia y otras latitudes pujaba por adaptarse a otra tierra y a otras costumbres. En Lipizzi, a quien el múltiple Frégoli había señalado el camino del cine, se advierte una mayor adaptación al medio argentino. Más evolucionado que Gallo y Lipizzi, por su natural cultura y su más íntimo conocimiento del cine, fue Federico Valle oriundo de Asti e instalado definitivamente en Buenos Aires desde 1911. Cuando llegó a estas playas ostentaba ya una trayectoria que lo adhería a la infancia del cine, a la vera de inventores y pioneros, en Italia, Francia y Gran Bretaña. Instaló inicialmente un laboratorio y ensanchando poco a poco sus actividades habría de transformarse en uno de los mayores productores y distribuidores de su época. Aún en el comercio no dejó nunca de ser un romántico. Su mayor aporte se dio en el documental con películas que reflejaron el vasto paisaje argentino y que lo contaron en un primer momento

como camarógrafo, faena que después derivó a otras manos, nuevos valores técnicos a los que formó y orientó pacientemente. En 1917 produjo *El apostol,* film de dibujos animados en largo metraje, sátira al entonces presidente de la República don Hipólito Yrigoyen; al año siguiente, *Una noche de gala en el Colón* o *La Carmen criolla,* otro verdadero alarde, con alternancia de dibujos y muñecos, caricaturizando a espectables personalidades del mundo social y político. En 1920 lanzó el Film Revista Valle, noticiero que por diez años se dió en más de seiscientas ediciones y en el cual fue mérito reconocido un ágil montaje periodístico. En 1926 su valioso archivo de películas se perdió en el incendio de los laboratorios. A pesar de ello prosiguió su labor, que, cada vez más espaciada en el campo de la producción, se prolongó hasta 1940. Mas, arruinado económicamente, Valle siguió el cine hasta su muerte, ocurrida en 1960. Octogenario, su comunicativa y rejuvenecida presencia no faltó en cenáculos y festivales, siempre al día en lo que fuera un apasionado quehacer al servicio del séptimo arte.

Bajo el período mudo el cine argentino fue obra de gente bohemia, impulso lírico, aventura generosa. La pobreza, la humildad, la improvisación fueron casi siempre su tónica característica. Esas cualidades se dieron, esencialmente, en otro italiano de nacimiento y argentino de adopción que también fue animador incansable. Su nombre era Nelo Cosimi. Nacido en Macerata, a los cuatro años sus padres lo trajeron a la Argentina. Modesto trabajador manual con inclinaciones artísticas, el teatro de aficionados canalizó su vocación, antesala del cine, en donde se daría en múltiples tareas (actor, director, argumentista, productor) tras aprender los rudimentos del oficio al lado del director argentino más auténtico de aquella época: José Agustín Ferreyra.

Pero si Gallo, Lipizzi, Valle y Cosimi podrían representar el más cálido aporte italiano al cine argentino mudo, otros nombres no podrán omitirse en homenaje al reconocimiento y a la verdad histórica. Así los de los camarógrafos Francisco Mayrhofer, Emilio Peruzzi, Domingo Sorianello y Pío Quadro, el del fugaz director Enzo Longhi, los de los actores-directores Francisco P. Donadío y Mario Parpagnoli. Estos habíanse destacado como intérpretes en la península y trataron de encauzarse como directores en la Argentina en los últimos años veinte. A Parpagnoli se debe *Adiós Argentina,* una de las primeras películas sonorizadas, menos recordada por su importancia — que no la tuvo — cuanto por haber señalado

el debut de la cancionista Libertad Lamarque, estrella refulgente pocos años después. Y aquí hay que agregar el aporte de dos directores italianos que vinieron con antecedentes de su actuación peninsular: Alberto Traversa, en el período 1915-1930, que realizó *Bajo el sol de la pampa, Los inconcientes, En un día de gloria, En buena ley* y *La hija de la pampa,* y Carlo Campogalliani, de 1923 a 1925, quien dejó *El consultorio de Madame Renée, La mujer de medianoche* y *La esposa del soltero,* protagonizadas por Letizia Quaranta, estrella italiana famosa entonces.

Después, a partir de *Muñequitas porteñas,* de José A. Ferreyra, en 1931, fue el cine sonoro. En esta nueva época, en el ritmo más condicionado a la industria y a las exigencias de un ampliado marco de espectadores, la influencia italiana, directa o indirectamente, ha sido menos evidente. Pero no ha desaparecido, patente como está en toda la vida nacional. Y su manifestación más acusada puede darse a través de Mario Soffici, nacido en Florencia, y que, desde los nueve años en la República Argentina, donde brilló primero en el teatro, como actor, y luego en el cine, como actor y sobre todo como director, no ha podido desmentir, no obstante su perfecta acomodación al medio, una cultura nutrida en la esencias del arte y la literatura peninsulares. Soffici es el director de algunas de las películas más trascendentes del cine nacional: *Viento norte* (1938), *Prisioneros de la tierra* (1939), *Tres hombres del río* (1943). También es de procedencia italiana el director Luis César Amadori, actualmente incorporado a la pantalla española, realizador comercial y ecléctico, director de muchas películas muy difundidas en las décadas del treinta y del cuarenta. Asimismo debe recordarse a Enrique T. Susini, argentino cuya labor teatral — conocida en Italia, ya que en la Scala de Milán actuó como director hace más de veinte años — tuvo paréntesis dedicados al cine entra 1930 y 1940 (*Los tres berretines, La chismosa, Embrujo*) y que inclusó dirigió en Italia, hacia 1938, un film protagonizado por Vittorio De Sica y la actriz argentina Nedda Francy.

En los últimos quince años varios italianos vinieron a Buenos Aires y actuaron en el cine con diferente fortuna. Entre los actores o actrices el mejor recuerdo corresponde para Emma Gramatica, muy estimada por las viejas generaciones de espectadores teatrales desde principios de siglo, aunque no se olvidan Massimo Girotti (*La bestia humana,* 1955), Amedeo Nazzari (*Volver a la vida,* 1951) o Erno Crisa (*La tierra del Fuego se apaga,* 1954). Los directores

tuvieron menos suerte: Leonviola debió rescindir un contrato tras aprontes de filmaciòn que defraudaron a los argentinos, el joven Alberto D'Aversa dirigió películas muy menores, Ernesto Remani (*El gaucho y el diablo,* 1952) tuvo una experiencia duramente calificada por la crítica y Arturo Gemmiti (*Crisol de hombres,* 1955) dejó un film completamente discordante con sus antecedentes. En 1948 estuvo también Aldo Fabrizi, quien en la triple condición de autor, director e intérprete realizó *Emigrantes,* film de aciertos parciales que se cuenta entre las primeras tentativas de coproducción con Europa. A todos ellos correspondió trabajar en una época particularmente ingrata para el cine argentino, sometido a un intervencionismo estatal desmesurado a la vez que limitativo en cuanto a posibilidades de expresión. Trascendente y con una secuela de enseñanzas que no se olvidan fue, sin embargo, la estada del documentalista Enrico Gras, que por desgracia llegó a la Argentina (1948) « en el período de mayor desprecio al talento », según consigna uno de nuestros criticos. La particular concepción poemática del lenguaje fílmico de Gras, su juego de símbolos y sugestiones, dejaron huellas en cortos frecuentemente exhumados en los cineclubes: *La ciudad frente al rio, Turay, enigma de las llanuras, Don Segundo Sombra, La aventura de los siglos, Rogelio Yrurtia,* entre otros. De entonces a ahora poco habría que destacar, ya que desgraciadamente en el plano de la coproducción los resultados no han sido artísticamente positivos. El documentalista Folco Quilici estuvo aquí para realizar *De los Apeninos a los Andes* (1960), un capítulo del enternecedor *Corazón,* de Edmundo D'Amicis. Eleonora Rossi Drago y el niño Marco Paoletti actuaron en este film sin méritos dramáticos aunque de rescatables valores documentales. Por iniciativa de Nino Persello, un oscuro galán italiano sumado a nuestro cine en los últimos años, Giuseppe Maria Scotese fue el director de otra coproducción pomposa y folletinesca: *Casi al fin del mundo* (1961) en la cual un hermoso paisajismo vistió un texto dramático anacrónico. Quedaría por consignar la presencia de dos directores definitivamente incorporados al cine local, italianos de nacimiento y formados en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma: Catrano Catrani, de filmografía desigual, que en un film reciente, *La fusilación,* ha consumado un intento de superación y Dino Minnitti, reiteradamente premiado por sus cortos *El cuaderno* y *El grito postrero,* reciente debutante en el largo metraje. No debemos dejar de mencionar, finalmente, al argentino Fernando

Birri, de paso circunstancial por el Centro Experimental romano, que en Italia se inició con algunos cortos y que se ha sumado últimamente a la nueva generación de directores nativos dispuestos a poner a nuestro cine en un camino de autenticidad y ambición que lo parangona con las grandes cinematografías contemporáneas.

Tal, en síntesis, un panorama de la influencia cinematográfica de Italia en la Argentina. En él faltaría una apreciación más sutil, en torno de la magnífica gravitación de los maestros del neorrealismo y su etapa posterior en las nuevas promociones formadas en la militancia cineclubística, en el interés del cine en cuanto manifestación estética y cultural desvinculada de los tradicionales esquemas industriales. Pero éste es un capítulo en plena ebullición, una historia actual saludable y sin suficientes perspectivas aún. Críticos, directores y artistas italianos que han estado en los festivales internacionales de Mar del Plata lo han apreciado directamente.

INFLUENZA DEL FILM STORICO ITALIANO SUL CINEMA ARGENTINO, di Jorge Miguel Couselo.

L'influsso degli immigrati italiani nella vita argentina ebbe manifestazioni notevoli in tutti i campi, anche quindi in quello dello spettacolo, fin dalla seconda metà del secolo scorso, soprattutto nel teatro di prosa e nella musica.

Da quest'ultima proviene infatti uno dei pionieri della cinematografia argentina, un italiano appunto, Mario Gallo, che contemporaneamente — anche se separatamente — ad un allievo di Fregoli, Attilio Lipizzi, realizzò le prime pellicole girate in Argentina, portando davanti alla macchina da presa i massimi attori di teatro — italiani per la gran parte — e segnando tra l'altro il debutto cinematografico di Giovanni Grasso nell'edizione filmata de La morte civile *del 1910.*

Di maggior preparazione tecnica e culturale fu Federico Valle che produsse principalmente nel campo del documentario e delle attualità mentre Nello Cosimi, maceratese, apportò nel nascente cinema argentino un tono di bohème, di improvvisazione avventurosa.

Anche nel periodo sonoro il contributo italiano alla cinematografia argentina fu costante se pur meno essenziale che al tempo del muto; tra i nomi più degni di memoria è da includere quello di Mario Soffici, autore di alcuni tra i film più interessanti prodotti in Argentina tra il '938 e il '945.

Nello stesso periodo — testimonianza dei reciproci scambi fra le due culture — un argentino, Enrique T. Susini realizzava in Italia, oltre a numerosi spettacoli per la Scala, anche un film con una formula, oggi in voga per le coproduzioni, che affiancava ad un'attrice argentina, Nedda Francy, un attore italiano, Vittorio De Sica. Un vero e proprio tentativo di co-produzione italo-argentina fu invece quello compiuto nel 1948 con il film Emigrantes *di Aldo*

Fabrizi il quale, come del resto molti altri cineasti italiani, ebbe però la sfortuna di operare in Argentina nel periodo di maggior soffocamento delle attività creative da parte dell'autorità statale.

Tra gli uomini nuovi del cinema argentino è ancora un oriundo italiano, Catrano Catrani che, formatosi al Centro Sperimentale di Cinematografia, ha fornito recentemente ottima prova con il suo La fusilación. *A questa partecipazione diretta degli italiani alle sorti del cinema di Argentina si deve necessariamente accostare l'influsso profondamente determinante esercitato dai grandi registi del neorealismo e dagli epigoni di questi, nella formazione del gusto delle nuove, valide generazioni dei cineasti argentini.*

INFLUENCE DU FILM HISTORIQUE ITALIEN DANS LE CINÉMA ARGENTIN, par Jorge Miguel Couselo.

L'influence des immigrés italiens dans la vie argentine eut des manifestations importantes dans tous les domaines, même aussi dans celui du spectacle, depuis la seconde moitié du siècle dernier, surtout dans le théâtre de prose et de musique.

De ce dernier provient en effet un des pionniers de la cinématographie argentine, un italien précisément, Mario Gallo, qui en même temps — même si séparément — à un élève de Fregoli, Attilio Lipizzi, réalisa les premières pellicules tournées en Argentine, portant devant la caméra les plus acteurs de théâtre — italiens pour la plupart — et marquant entre autre le début cinématographique de Giovanni Grasso dans l'édition filmée de La morte civile *del 1910.*

De très grande préparation technique et culturelle fut Féderico Valle qui produisit principalement dans le domaine du documentaire et des actualités tandis que Nello Cosimi, macératais, apporta dans le cinéma argentin naissant un ton de bohème, d'improvisation aventureuse.

Même dans la période sonore la contribution italienne à la cinématographie argentine fut constante si cependant mains essentielle qu'au temps du muet; parmi les noms les plus dignes de mémoire est à inclure celui de Mario Soffici, auteur de quelquesuns parmi les films les plus intéressants produits en Argentine entro 1938 et 1945.

Dans la même période — témoignage des échanges réciproques entre les deux cultures — un argentin, Enrique T. Susini, réalisait en Italie, outre de nombreux spectacles pour la Scala, aussi un film avec une formule, aujourd'hui en vogue pour les co-productions, qui réunissait à une actrice argentine, Nedda Francy, un acteur italien, Vittorio De Sica. Une vraie et particulière tentative de co-production italo-argentine fut au contraire celle réalisée en 1948 avec le film Emigrantes *de Aldo Fabrizi, lequel, comme du reste beaucoup d'autres cinéastes italiens, eut le malheur cependant de travailler en Argentine dans la période de très grande contrainte des activités créatives de la part de l'autorité gouvernamentale.*

Parmi les hommes nouveaux du cinéma argentin est encore un italien d'origine Catrano Catrani qui, s'étant formé au Centre Expérimental de

Cinématopraghie, a donné récemment une preuve excellente avec son La fusilación. *A cette participation directe des italiens au destin du cinéma d'Argentine on doit joindre nécessairement l'influence profondément déterminante exercée par les grands réalisateurs du néo-réalisme et par les épigones de ceux-ci, dans la formation du goût des nouvelles et valides générations des cinéastes argentins.*

THE INFLUENCE OF THE ITALIAN HISTORICAL FILM ON THE ARGENTINE CINEMA, by Jorge Miguel Couselo.

The influence of Italian immigrants in the life of Argentina has manifested itself in all fields, in a notable may. This is true also of the world of Spectacle, ever since the second half of last century, particulary in the prose theatre and in music.

In fact, Mario Gallo, an Italian and one of the pioneers of Argentine cinematography, comes from this later group. Gallo was the first to shoot films in Argentina at the same time, but separately, as Attilio Lipizzi, a disciple of Fregoli. For these films Gallo brought the greatest actors of the Italian theatre before the cameras and furthermore was responsible for the cinema debut of Giovanni Grasso in the filmed edition of The Civil Death *of 1910.*

Federico Valle revealed greater cultural and technical preparation producing mainly in the field of documentary and news films, while Nello Cosimi from Macerata brought the neyley-born Argentine cinema a Bohemian vein and one of adventurous improvisation.

In the period of sound too the Italian contribution to Argentine cinematography was constant even if less essential than in the mute period. Among the most memorable names that of Mario Soffici was the author of some of the most interesting films produced in Argentina between 1938 and 1945.

During the same period testimony of reciprocal exchange between the two cultures can be seen in the many spectacles at La Scala, the work of Enrique Susini, as well as a film with a formula which partners Nedda Francy, an Argentine actress, with Vittorio De Sica, an Italian actor, a formula now in vogue for co-production.

A real attempt at Italo-Argentine co-production was made in 1948 with the film Emigrantes *by Aldo Fabrizi who, as many other Italian cinema colleagues, had the misfortune to be working in Argentina at the time when creative activities were being stifled by the State authorities.*

Among the new figures of the Argentine cinema is Catrano Catrani, another director of Italian descent, who after his preparation at Centro Sperimentale, gave recent affirmation with his La Fusilaciòn. *To the participation of Italians in the formation of the Argentine cinema must necessarily be added the profoundly determining influence exercised by the great directors of neorealism, and by their followers, on the taste of the new and worthy generations of the Argentine cinema.*

Il film “ storico ” italiano e la civiltà mediterranea

di ROBERTO PAOLELLA

I critici italiani, più o meno aderenti al movimento neo-realistico, hanno in grande spregio un certo tipo di produzioni nostrane che si ispirano alla storia greca e romana ed anche alla mitologia classica. E la loro critica è, sotto certi aspetti, financo troppo facile giacché si tratta di composizioni la cui fattura elementare esclude, in molti casi, ogni pretesa di creazione artisticamente valida.

Ma tali produzioni hanno senza dubbio il merito non trascurabile di avvicinare il nostro popolo al grande patrimonio della cultura greco-latina fiorita nel bacino mediterraneo, durante i secoli che precedettero l'avvento del cristianesimo.

« Per cucire l'abito della cultura italiana e della educazione italiana — scriveva ai principi del secolo Angelo Conti, nobile figura di scrittore e di esegeta, che fu in intima relazione culturale con Benedetto Croce — per fabbricare cioè quello che il Carlyle chiamerebbe il mantello vivente di cui si adorna la nostra vita spirituale, non bastano più gli storici da archivio o i *litteratores* che cercano le idee nelle schede e nei documenti. In altri termini, la storia non deve apparire al popolo come un racconto di avvenimenti lontani e spesso incomprensibili o come una inutile enumerazione di nomi o di date, ma, con l'aiuto *delle forme e delle immagini,* deve essere sentita e concepita come una cosa viva. La scuola deve dare la visione delle città scomparse, presentare i costumi dei loro abitanti, far vedere le moltitudini e l'aspetto dei loro dominatori, perché nessun documento, nessun ragionamento può avere davanti alla immaginazione del popolo l'efficacia delle " fotografie animate ".

I poemi delle antiche letterature apparirebbero allora usciti dalla stessa fonte da cui nacquero le statue e gli edifici insigni; e nel

pensiero popolare gli uomini, le cose, le date ed i fatti si identificherebbero nella unità del processo vitale ».

Oggi quegli eroi sembrano condannati a vivere in eterna compagnia dei custodi sbadiglianti nei civici musei, e a respirare l'aria piena di microbi che, sotto le suola delle scarpe, reca l'umano vagabondaggio.

Che si aspetta per restituirli all'aria libera?

Appunto quei film, di cui intendiamo di proposito occuparci, hanno il merito di resuscitare, al cuore delle masse, gli episodi salienti della nostra civiltà greco-latina. Da principio, gli uomini della produzione obiettavano che il grande pubblico popolare non si sarebbe interessato a questo genere di spettacolo, preferendo la televisione con le canzoncine di Giglia Lilas. Invece il successo di alcune pellicole ispirate alle leggende del ciclo ellenico (citiamo per esempio la serie di avventure di cui è protagonista Ercole), è stato pieno ed incontrastato da parte di un pubblico che si è divertito un mondo a queste storie di zuffe e di pericoli, come se avesse assistito a degli autentici western. Cosa erano infatti i poemi omerici cantati dai rapsodi, ai crocevia e nelle piazze delle città, se non dei western dell'ottavo secolo a.C., che si ispiravano agli avvenimenti storici del decimo? Così il pubblico popolare finisce per conoscere, secondo il concetto di Angelo Conti, la storia e la leggenda meglio che attraverso i manuali scolastici irti di nomi e di date. Che se il « cinemascope » ed il « technicolor » servono ad integrare il fascino di questi racconti e di queste antiche fiabe agli occhi estasiati degli spettatori, ben vengano il cinemascope ed anche il technicolor, in tale loro impiego veramente funzionale; al momento in cui il nostro cinema, dopo aver esaurite tutte e tredici le fatiche di Ercole, ne inventa altre senza tregua, dimostrando così la perennità dei vecchi miti al cuore del popolo! (1).

Perché in fondo anche questo è realismo, se è vero che il patrimonio culturale del nostro paese è una realtà *viva ed operante* assai più delle solite storie delle prostitute e dei loro sfruttatori.

Né si gridi troppo facilmente alla manomissione ed alterazione delle fonti. In molti casi è vero il contrario; e cioè che quegli sceneggiatori e quei registi, traendo puntigliosamente la loro ispira-

(1) E questo è tanto vero che oggi già variano gli eroi del cinema muto alle prese con quelli della mitologia classica in produzioni che si intitolano: *Maciste contro Ercole*, e simili.

zione da lontane sedimentazioni scolastiche, finiscono per scostarsi assai poco dal dettato dei testi classici. Certo gli anacronismi non mancano, come quando in *Afrodite regina dell'amore* (regia di Mario Bonnard, 1958) i misteri di Eleusi si riducono ad una sorta di spogliarello collettivo; ma viceversa *La guerra di Troia* (regia di Giorgio Ferroni, 1961) è un racconto animato e fedele, sebbene il cavallo risulti un po' troppo stilizzato nel gusto di De Chirico. Infine come non commuoversi quando la didascalia annuncia con ingenuo riserbo che *forse* la caduta di Troia avvenne nell'anno 1184 a.C.?

Lo stesso è a dire di *Romolo e Remo* (regia di Sergio Corbucci, 1961) ove la sceneggiatura risulta del pari conforme alla leggenda; solo che quando il pubblico delle sale popolari vede la lupa che allatta i due neonati, nel canestro deposto tra i canneti bassi del Tevere, la sua commozione è simile a quella che potrebbe derivare dal fatto di cronaca riportato il giorno prima sul giornale, e non da una supposta realtà poetica che risale ad otto secoli prima di Cristo. Ricordo sempre la frase di una popolana napoletana, seduta in una sala della periferia, a poche file dalla mia poltrona: « *Però, che cuore doveva averci quella mamma per abbandonare così le sue creature!* ».

Del resto anche la stampa estera ha voluto riconoscere i meriti di siffatta produzione: « *L'écran large, la couleur, les grandes vedettes, les beaux décors, la profondeur de l'éspace, le dynamisme dramatique, l'ampleur des mouvements et toutes les armes que possède le cinéma! Seulement il faut ne pas tricher et ne pas tromper le public qui ne le pardonne jamais. On ne peut pas faire de films comme ça avec de petits budgets, de petits acteurs et de petits réalisateurs. Tout le monde se précipite par exemple aujourd'hui sur Hercule. Mais Hercule est un personnage de première grandeur il lui faut un film à sa taille il ne travaille pas au rabais. Les* Amours d'Hercule *que vient de terminer C. L. Bragaglia dans les studios de Cinecittà n'est pas un film sur Hercule: il est le film sur Hercule.* Così scrive *France-cinéma,* ebdomadario rivolto più che altro agli esercenti, ma che intanto non manca di sottolineare come *Le 13ᵉ travail d'Hercule relève* la fréquentation!

* * *

Tali produzioni, ispirate alla storia greca e romana ed alla mitologia, valgono dunque a rendere edotte le masse popolari delle

due altre civiltà che hanno preceduta la nostra sulle rive del Mediterraneo; e che noi abbiamo il dovere di conoscere se vogliamo davvero andare verso un avvenire di consapevole vita sociale, la quale non può essere solo radicata nei suoi presupposti economici e materiali. Ma noi diciamo di più, diciamo che al momento in cui si pensa di abolire il latino nelle scuole, solo il cinema potrà dirci l'ultima parola intorno a ciò che fummo ieri; e darci la migliore luce per la via che dovremo percorrere domani (2).

LE FILM HISTORIQUE ITALIEN ET LA CULTURE MÉDITERRANÉENNE, par Roberto Paolella.

Contrairement à ce que fait habituellement la plupart des critiques, il ne faudrait pas sous-évaluer l'apport culturel des films à sujet historico-mythologique qui contribuèrent au contraire à rapprocher le peuple aux racines mêmes de la culture classique par l'entremise de la persuasion irremplaçable de l'image.

THE ITALIAN HISTORICAL FILM AND MEDITERRANEAN CIVILIZATION, by Roberto Paolella.

Contrary, as the greater part of criticism is wont to be, one need not underestimate the cultural contribution of films on the subject of history-mythology, films which contribute toward bringing an entire public closer to the roots of classical culture, by means of the irreplaceable persuasion of images.

---

(2) In termini non difformi, impostavo qualche anno fa il problema del cinema di animazione italiano. Se Disney, io dicevo, non si stanca mai di presentarci il tipico mondo anglosassone, puritano, zoofilo e vittoriano, perché il nostro cinema di animazione non si prova a dare l'avvio ad un disegno animato tipicamente mediterraneo, capace di resuscitare il patrimonio inconfondibile della nostra civiltà greco-latina? Per esempio quell'episodio del 3° libro delle *Metamorfosi* di Ovidio che descrive la prigionia di Bacco sulla nave corsara, le angoscie del nume incognito, quando la nave si arresta improvvisamente nel mare glauco di Rodi ed invano i marinai spiegano le doppie vele ed il vascello si cangia in isola; e gli alberi si ricingono di pampini con grappoli pieni, mentre i pirati caduti nell'acqua e trasformati in pesci tornano a galla, in mezzo alle onde verdi ed azzurre?

Nascita e morte della Ambrosio film

di DOMENICO DE GREGORIO

Nella costruzione di una qualsiasi storiografia, vi sono avvenimenti e circostanze che i contemporanei non possono giudicare se meritevoli o no di essere tramandati e che vengono quindi registrati solo a distanza di tempo, quando comincia ad essere apprezzata la loro importanza. Il qual fatto, se da una parte offre il vantaggio di favorire la necessaria selezione fra gli avvenimenti che meritano di essere ricordati e gli altri, presenta tuttavia il grave inconveniente che la labilità della memoria umana può spesso provocare errori e deformazioni che finiscono, una volta impiantatisi, col perpetuarsi fatalmente.

Riteniamo che ciò sia particolarmente vero per il cinema ed è per questo che occorrerebbe affrettarsi, a poco più di mezzo secolo dalla sua data di nascita, a raccogliere, prima che sia troppo tardi, tutti quegli elementi che possono servire a dare una base più certa alla sua storia.

Prendiamo, per esempio, il caso di Arturo Ambrosio, il noto pioniere dell'industria cinematografica italiana.

L'« Enciclopedia dello Spettacolo », nel riportarne la biografia, non indica la data di nascita; un altro dizionario biografico lo fa nascere con un anno di anticipo, nel 1869. Eppure, quando queste opere vennero pubblicate, Ambrosio era ancora vivo e quindi, alla peggio, si poteva chiedere a lui quando era nato.

Scopo di questo nostro breve studio è quello di fissare alcuni punti certi sui fatti che determinarono la nascita e la cessazione della « Ambrosio Film » (nonché sul protagonista della vicenda), che rappresenta un avvenimento importante nella cinematografia italiana per il contributo formidabile dato da questa Società, ad opera della

quale il nostro cinema entrò nella fase di sviluppo industriale e commerciale.

Il creatore di questa impresa, Arturo Ambrosio, si colloca in quella illustre schiera di pionieri del cinema che, in Italia ed altrove, provengono dal campo della fotografia. Erano, costoro, degli esperti e degli appassionati della fotografia ed era naturale che fossero i primi ad avventurarsi nel nuovo campo che, dal punto di vista tecnico, tanti contatti aveva con quello della loro provenienza.

Egli era nato a Torino il 3 dicembre 1870, come risulta inconfutabilmente dal suo atto di nascita. Rimasto orfano in giovane età, aveva frequentato le scuole e conseguito il diploma di ragioniere, studiando contemporaneamente il violino ed esibendosi in qualche pubblico concerto.

Egli stesso ci ha dichiarato che, sin dall'epoca della scuola, si era sentito attratto verso la meccanica che in quel periodo progrediva e trionfava e fu così che abbandonò ben presto l'occupazione di ragioniere in una ditta di tessuti presso la quale aveva trovato il suo primo impiego.

Volgeva l'anno 1902, Ambrosio aveva 32 anni, era sposato da sei e padre di quattro figli. Temperamento intraprendente, non si rassegnava alla vita modesta del piccolo impiegato, ma cercava una strada che da un lato gli consentisse di soddisfare le sue aspirazioni verso una vita più intensa e realizzatrice e dall'altro gli procurasse una maggiore agiatezza.

Fu così che si indusse ad aprire, con l'aiuto finanziario del cognato, uomo facoltoso (era il dott. Borgogna, l'inventore della « Rinoleina ») un laboratorio di fotografia. Gli venne anche incontro un amico che lo stimava molto, il Conte di Sambuy, il quale era fra l'altro Presidente della « Società Subalpina » di dilettanti fotografi, che esiste ancora oggi a Torino. Per aiutarlo, il Sambuy gli concesse in affitto a condizioni di favore dei locali in Via Napione, dove l'Ambrosio diede inizio alla sua attività.

Nel far ciò, era avvantaggiato dalla sua precedente attività ed esperienza di dilettante di fotografia, avendo conseguito successi e ottenuto premi nelle varie mostre di arte fotografica che in quel tempo venivano organizzate con maggiore frequenza di oggi.

In quel periodo, le prime macchine fotografiche erano fabbricate in Italia dalla Casa Murer, di Milano. Con la spesa di 10 o 15 lire, si poteva comprare una di queste prime macchine a cas-

setta, che funzionavano con lastre di formato 6½×9, fabbricate dai fratelli Lumière e poi dalla Eastman Kodak.

Ma Ambrosio volle fabbricare la *sua* macchina fotografica, che fu la « Ambrosio », una macchinetta a cassetta formato 9×12.

La fotografia prendeva piede come « hobby ». Gli affari prosperarono, sicché ben presto egli fu in condizione di aprire un nuovo negozio, al n. 2 della più centrale Via Roma, nelle vicinanze di Piazza Castello. Questo negozio era il punto di ritrovo di appassionati fotografi, particolarmente appartenenti alla nobiltà, che si dilettavano di usare la nuova scoperta per immortalare le corse di cavalli e gli avvenimenti mondani.

Tutto ciò non soltanto consentì ad Ambrosio di conseguire notevoli guadagni, ma gli permise di entrare nell'ambiente aristocratico-mondano, un fatto che in quel tempo costituiva la massima aspirazione di ogni bravo borghese.

E il culmine di questa aspirazione fu raggiunto allorché egli venne chiamato a Corte, perché anche i Reali — e soprattutto la Regina Margherita — si appassionavano al nuovo mezzo.

La Regina Margherita non disdegnava di frequentare il negozio di Via Roma e quando a un certo punto, presa dalla passione per la fotografia, volle imparare a sviluppare e stampare da sé le proprie foto, Ambrosio le mandò al Castello di Racconigi il suo migliore operatore, Giovanni Vitrotti.

In sostanza, Ambrosio era diventato una specie di fotografo ufficiale della famiglia Reale.

(Del resto, abbiamo anche recentissimi, illustri esempi di fotografi che vengono accolti molto più intimamente nel seno di famiglie regnanti).

Un bel giorno, Ambrosio venne a sapere che a Parigi certi fratelli Lumière avevano inventato il cinematografo. Del resto, in quel torno di tempo (luglio del 1904), il cinema era già conosciuto in Italia, poiché come è noto, già nel 1896 Vittorio Calcina aveva effettuato a Torino la prima proiezione pubblica in un locale dell'ex ospedale della Carità, in Via Po.

A questo punto, sarà bene lasciare la parola allo stesso Ambrosio, che abbiamo intervistato circa un anno prima della sua scomparsa. Anche se la sua salute era ottima, all'età di 89 anni i ricordi non sono molto lucidi, e può darsi che egli ci abbia detto qualche inesattezza. Tuttavia vogliamo riferire le sue parole, poiché ci sembra che possiedano il pregio di una drammatica autenticità.

« Sapevo che a Parigi Pathé aveva una macchinetta con cui si poteva riprodurre un treno in movimento. Feci le valigie e mi recai a Parigi, dove rimasi quattro o sei giorni. Pathé fu gentilissimo e riuscii a persuaderlo a regalarmi una delle sue macchine, cosa che egli aveva negato a tutti gli altri. Mi regalò anche 25 metri di pellicola, che era il massimo che si potesse introdurre in quella macchina. La pellicola era già perforata, ma con una perforazione primitiva, poiché c'era troppa distanza fra un buco e l'altro e ciò andava a detrimento della fissità dell'immagine.

Dopo la Francia, Ambrosio si recò in Inghilterra e Germania, per completare il suo giro di aggiornamento sui procedimenti cinematografici, particolarmente per quanto riguarda l'ottica. Tornato in Italia, chiamò presso di sé un bravissimo tecnico svizzero, lo Zollinger, che fu il suo principale collaboratore per la parte tecnica.

« Zollinger si preoccupò per prima cosa — è sempre Ambrosio che racconta — di perfezionare il sistema di perforazione della pellicola, in maniera che i buchi fossero perfettamente equidistanti. Avevamo creato, per controllare tale equidistanza, un pettine della lunghezza di una ventina di fotogrammi; ci serviva per accertarci della precisione dei buchi, che venivano già praticati con una perforatrice elettrica. La pellicola Kodak e quella Lumière erano infatti messe in commercio senza perforazione, in bobine di venti, trenta metri, poi sessanta e poi infine di un massimo di 120 metri.

Poi cominciammo a fabbricare le prime macchine da presa, quattro o cinque per le nostre necessità; poi una quindicina, sempre per le esigenze della nostra produzione ». Esemplari di queste macchine si possono trovare al Museo del Cinema di Torino.

Sembra accertato che alcune di queste macchine, perfezionate, vennero vendute dall'Ambrosio all'industria americana. Lo ha lasciato scritto lui stesso in alcune note autobiografiche che si conservano al Museo del Cinema di Torino; ce lo ha confermato personalmente il senatore Canonica che, come vedremo, fu il primo presidente della Società più tardi creata dall'Ambrosio.

È improbabile che siano inesatte due testimonianze così esplicite su di un fatto che ci sembra del massimo rilievo, e cioè che la giovane industria torinese abbia fornito delle macchine da presa perfezionate all'industria americana.

Nel frattempo, il negozio di ottica e fotografia era stato trasferito da Via Roma a Via Santa Teresa. Nel 1905, al n. 187 della stradale di Nibba, Ambrosio impiantava il suo primo stabilimento

cinematografico. Era stata creata una vera e propria azienda industriale, era giunto il momento che la ditta abbandonasse il suo carattere artigianale per assumere la veste di Società.

L'atto di nascita della Società per azioni « Anonima Ambrosio » reca la data del 16 aprile 1907 e venne rogato dal notaio Torretta, con studio in Via Arsenale n. 6 in Torino (n. 388 di repertorio).

In quel giorno si riunirono presso lo studio notarile otto dei maggiori azionisti della futura Società più l'Avv. Ferrero che rappresentava per procura tutti gli altri minori azionisti.

L'art. 1 dell'atto così stipulato dice testualmente: « Tra li signori sopra comparsi e rappresentati è costituita una Società Anonima per azioni, denominata « Anonima Ambrosio » avente sede in Torino e la durata fino al 31 dicembre 1932 ».

L'art. 2 descriveva lo scopo della Società: « La Società ha per oggetto la fabbricazione e lo smercio dei films, degli oggetti di ottica, fotografia, dell'industria dei cinematografi e delle riproduzioni fotografiche in genere ed industrie affini ed ogni operazione mobiliare, immobiliare e di credito atta a raggiungere lo scopo sociale ».

L'art. 4 stabiliva che « il capitale sociale è di lire 700 mila, diviso in 7.000 azioni di L. 100 ».

Non tragga in inganno l'apparente esiguità della cifra, ove si pensi che solo otto anni prima era stata costituita pure a Torino un'altra Società che avrebbe avuto una ben più lunga durata: la Fiat, con un capitale di 800.000 lire, superiore cioè soltanto di poco.

È difficile potere stabilire con approssimazione a quanto equivalgano oggi le 700.000 lire con cui venne costituita la Società Ambrosio. Ma forse non si è troppo lontani dalla realtà affermando che potevano valere almeno quanto mezzo miliardo di oggi. Al momento dell'atto costitutivo soltanto i tre decimi del capitale vennero versati; ma l'intera somma venne subito dopo versata dagli azionisti.

Il maggiore azionista era l'Ambrosio, detentore di 1673 azioni; veniva subito dopo il Sig. Alfredo Gandolfi, con 1500 azioni seguito dallo scultore Pietro Canonica con 600 azioni, dal Comm. Eugenio Pollone con 400 azioni ed infine da un ristretto numero di azionisti detentori di più di 100 azioni: tutti gli altri (in totale vi erano 74 azionisti) possedevano da un minimo di 10 a un massimo di 25 azioni.

Per i primi quattro anni vennero nominati amministratori della Società i Sigg. Pietro Canonica, Edoardo Urani, Gioacchino Precerutti, Giuseppe Cortellazzi, Paolo Borgogna, Arturo Ambrosio, Alfredo Gandolfi. Gli ultimi due vennero nominati Direttori per la durata di 10 anni.

Il verbale dell'Assemblea Generale straordinaria degli azionisti della Società, tenutasi circa tre anni dopo, e cioè il 4 giugno 1910, ci fa sapere che la Presidenza della Società era stata assunta dal Comm. Pietro Canonica.

La scelta del Canonica come Presidente della Società venne determinata dal desiderio di mettere a capo di essa una personalità di prestigio. Infatti lo scultore, che aveva allora 35 anni, era già famoso. A venti anni aveva vinto il premio « Parigi », quindi era stato chiamato a Londra a fare i ritratti del Re e della Regina e poi era stato un po' in tutto il mondo poiché la sua fama di scultore aveva assunto rilievo internazionale.

Abbiamo avuto la ventura di raccogliere da lui stesso delle dichiarazioni sulle circostanze che lo indussero ad accettare la Presidenza di una Società cinematografica.

« Accettai — egli ci disse — perché le persone che vennero ad offrirmi questo incarico erano miei amici e persone molto dabbene. Oltre all'Ambrosio, vennero a trovarmi nel mio studio, che in quel tempo era situato in una villetta sulla riva del Po, il Pollone, allora Direttore della Banca Commerciale, il Gandolfi, facoltoso commerciante, e numerosi altri. In realtà nell'accettare di far parte della Società molti di costoro non erano spinti tanto dal desiderio di investire fruttuosamente dei capitali, quanto da quello di entrare nel mondo del cinema che già allora offriva il miraggio di attività mondane e brillanti. Tanto è vero, che anche se in principio gli affari andarono tanto bene da poter ammortizzare nei primi anni le spese di impianto, non prendevano dividendi e i guadagni venivano reinvestiti ».

Dallo stesso verbale dell'assemblea straordinaria degli azionisti, tenutasi il 4 giugno 1910, si rileva che gli inizi economici della Società furono fra i più brillanti.

Vi si legge infatti che il Consiglio « visto l'ognora crescente sviluppo preso dall'Azienda è venuto nella determinazione di proporre di portare ad otto il numero dei membri del Consiglio stesso, onde assicurarsi maggiori aiuti di esperienza ».

Più avanti nello stesso verbale, viene annotato che « il cammino della Società è brillantemente assicurato ».

Il Canonica rimase Presidente per circa 15 anni. Le successive fasi della Società sono più o meno note agli storici del cinema per quanto riguarda i film prodotti. Tuttavia, uno studio più particolareggiato sui documenti ufficiali dell'epoca andrebbe fatto per gli elementi di estremo interesse che può fornire una analisi approfondita di quella che è stata la evoluzione finanziaria della prima grande Casa Cinematografica italiana, che fu anche un delle prime del mondo.

Quanto abbiamo detto esaurisce il tema che ci eravamo proposto, quello cioè di fissare alcuni dati fondamentali sulla storia di essa.

Resta solo da ricordare quando essa cessò la sua attività. Secondo l'atto costitutivo avrebbe dovuto durare fino al 1932. Invece si sciolse otto anni prima, nel 1924.

In quell'anno, il 23 maggio, negli Uffici della Società, in Via Mantova 56, si riuniva l'assemblea straordinaria dei soci che ne decideva la messa in liquidazione. Presidente era l'Avv. Ercole Zanoletti e partecipavano altri nove azionisti; tra di essi, solo un superstite era rimasto della schiera dei fondatori: Paolo Borgogna. Veniva approvato il seguente ordine del giorno:

« L'Assemblea degli azionisti, visto lo stato finanziario grave nel quale si trova la Società Ambrosio; visto che malgrado le più diligenti e coscienziose cure e malgrado tutta l'attività del Presidente e del Consiglio non v'ha speranza che possano dette condizioni finanziarie migliorare; visto d'altra parte che occorre una precisa e sollecita definizione di questo ormai lungo stato di cose; delibera di procedere allo scioglimento anticipato della Società ed alla nomina di due liquidatori ».

Parole molto tristi, specie se confrontate con quelle frasi balbanzose che sottolinearono lo slancio iniziale della Società.

Si chiudeva così uno dei capitoli più affascinanti nella storia delle origini del cinema italiano. Un capitolo che deve essere ancora scritto e che potrebbe essere di utile ammaestramento soprattutto con la individuazione delle cause che determinarono il declino e la successiva cessazione della « Ambrosio Film ».

CRÉATION ET MORT DE LA SOCIÉTÉ « AMBROSIO FILM », par Domenico De Gregorio.

Il est nécessaire, pour qu'il soit possible de mener une recherche historique serieuse dans n'importe quel domaine, de disposer d'une quantité la plus grande possible de données certaines qui dans le cas du cinématographe puissent encore être retrouvées de première main, étant donné le bref espace de temps qui nous sépare des débuts de cet art.

Une contribution à ce genre de recherches est de fixer avec l'appui de documents, des informations sur l'activité de Arturo Ambrosio.

Né en 1870, modeste employé, Ambrosio commença ses contacts avec le monde de l'image à travers la photographie, dont il fut aux débuts du siècle, d'abord amateur et puis professionnel, avec son studio à Turin qui devint à la mode de fréquenter parmi la noblesse d'abord et puis véritablement parmi les membres de la famille royale italienne, dont Ambrosio devint photographe officiel.

Attiré par les expériences de Pathé, Ambrosio se consacra ensuite, tojours avec plus grande passion, au cinéma, apportant à cette nouvelle activité le bagage de ses expériences techniques qui le conduisirent à des découvertes importantes comme le perfectionnement du système de perforation de la pellicule, et à la construction de caméras, dont quelques-unes furent précisément vendues — comme déclara Ambrosio lui-même — à l'industrie américaine.

Peu après Ambrosio voulut passer à la production de films, fondant en 1907 une grosse Société productrice qui connut au commencement des moments de grande prospérité économique et dont l'importance pour l'histoire du cinéma est bien connue, mais qui dut être dissoute en 1924, huit années avant de ce que prévoyait l'acte constitutif.

Rechercher les causes d'un tel déclin — si contrastant avec le succès initial — équivaudrait sans aucun doute à ajouter un élément de certaine importance à l'histoire aventureuse des origines du cinéma.

BIRTH AND DEATH OF THE « AMBROSIO » PICTURES, by Domenico De Gregorio.

In order to conduct a serious historical inquiry in any field, it is necessary to have a wide range of data at hand, which, in the case of cinematography, may also be obtained at first hand, considering the brief space of time that separates us from the beginnings of this art.

A contribution of this kind of research is the establishment, with the support of documents, of notes on the activity of Arturo Ambrosio.

Born in 1870, a low-salaried clerk, Ambrosio made his first contact with the world of images through the medium of the still photograph, a medium in which he was first an amateur and then a professional, when his studio

in Turin first became a fashionable place for high nobility, and then even for members of the Royal Italian family, to which Ambrosio became official photographer.

Attracted by Pathé's experience, Ambrosio then dedicated himself with ever greater zeal to the cinema, bringing to this new activity his resources of technical experience. This led him to important discoveries on the perfection of the system of film-perforation, and towards the construction of motion-picture, some of which have even been sold — as Ambrosio himself had stated — to the American industry.

Shortly afterwards, Ambrosio turned to the production of films, founding, in 1907, a large production company that had, from the very start, moments of flourishing economy — the importance of which is well known to the history of the film. The company, howover, had to be dissolved in 1924, eight years before the time provided by the constitutional act.

To inquire into the reasons for such a decline — in such contrast with initial success — would probably be to add a considerable element to the venturesome origins of the cinema.

Le film historique et ses aspects modernes

par YVETTE BIRO

Permettez moi d'aborder, au cours de cette discussion, une question dont on n'a pas encore parlé. Il ne s'agit pas tant d'observation de caractère historique, que d'une petite remarque d'ordre esthétique.

D'une façon générale, les films historiques sont considérés comme des produits propres à satisfaire le besoin du public à l'egard de la « grand aventure », de l'exotique, de l'extraordinaire. Scènes emouvantes, suspense, massacres, déploiement de pompe, tout est mis au service de l'évocation grandiose de certaines époques historiques. Bien entendu, l'accent est toujours mis sur le côté *spectaculaire* de la chose et on cherche à exploiter ce qui, précisément, distingue la cinéma des autres arts, à savoir la grande suggestivité de son langage visuel, sa facilité d'évoluer dans le temps et dans l'espace, la grande liberté qu'il assure à ses artistes. Bien entendu, de telles possibilités favorisent davantage les côtés extérieurs, la représentation des événements spectaculaires et en quelque sorte décoratifs de l'histoire que celle des drames humaines profondes, authentiques, celle des destinées. Et tandis qu'au commencement de l'histoire du cinéma, ces premiers succès nous séduisaient par leur originalité, leur dynamisme et leur valeur plastique — ajourdhui ça arrive souvent que ce genre de film fatigue plus qu'il ne distrait, et plus les décors, les costumes, les figurants sont luxueux, plus nous sentons, par contraste, l'indigence artistique du film, l'absence de tout « message ».

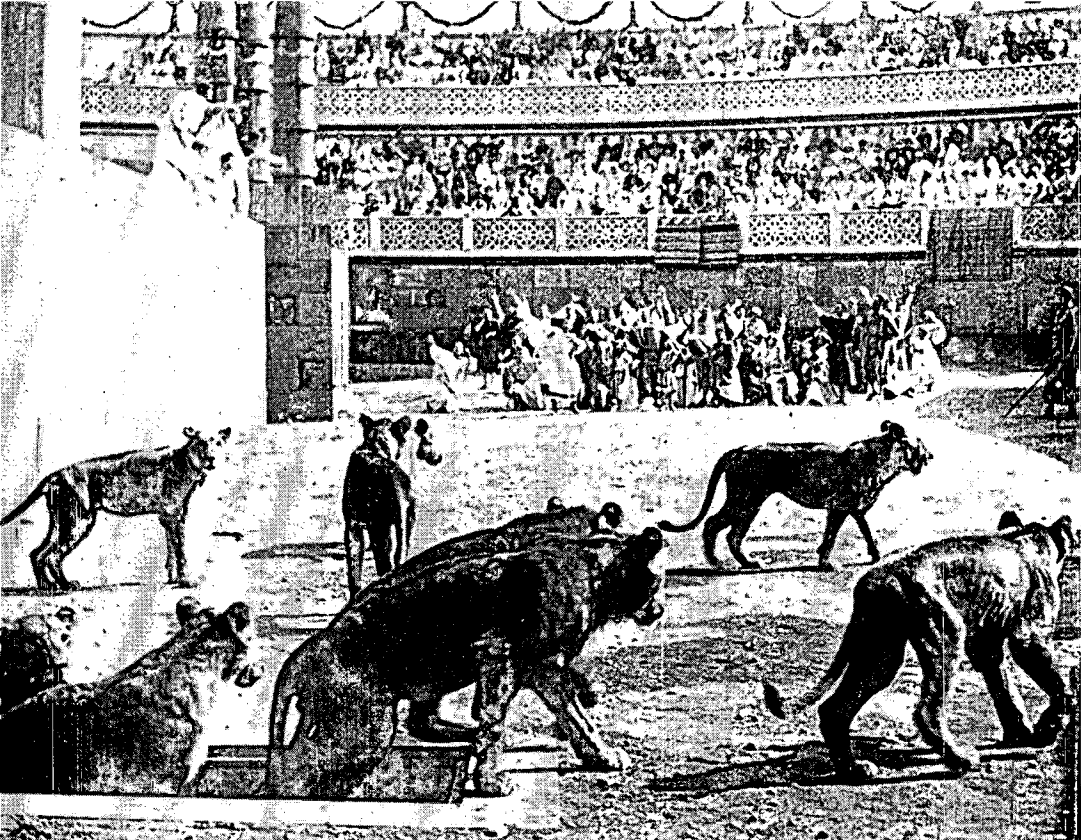
Cependant, le film historique peut satisfaire une autre exigence du public, non moins importante, et cette exigence pourrait peut -être lui assurer son caractère *moderne*. Un bon film historique peut, — de façon paradoxale, peut-être — rapprocher l'histoire de la

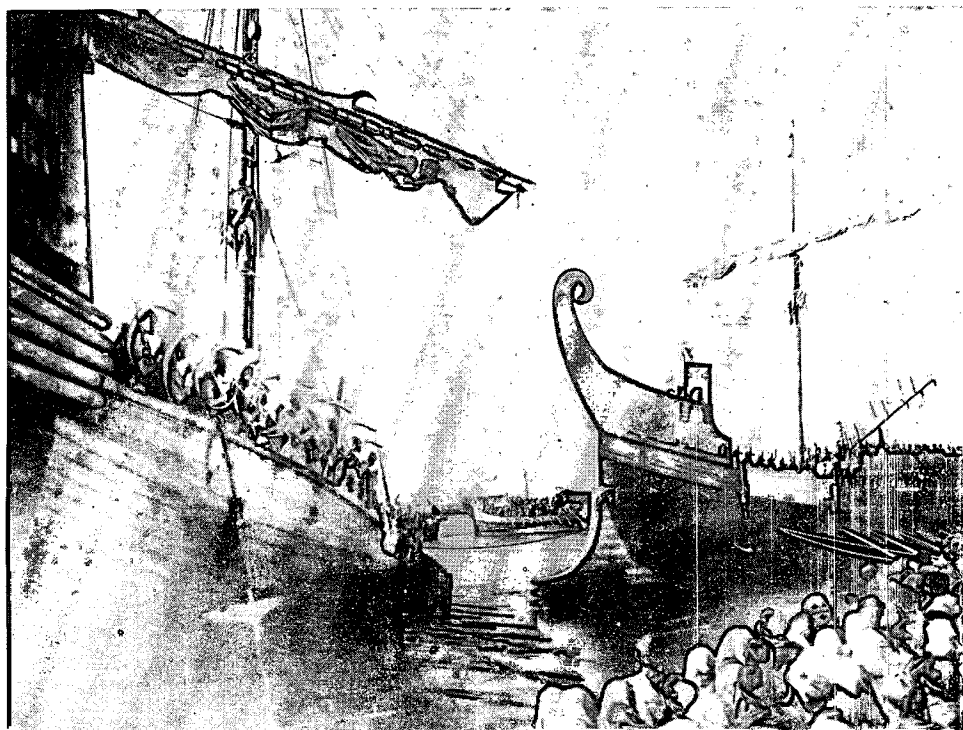
vie, de la réalité, de la quotidienneté. Car de quoi s'agit-il? De la capacité du cinéma de présenter les grand tournants historiques non seulement par les conflits historiques des grandes personnalités, comme cela arrive au théâtre, mais par les actes quotidiens d'hommes simples. Cette capacité du cinéma lui permet d'exprimer certaines expériences historiques récentes par ses propres moyens artistiques; expériences qui sont devenues *universelles* justement au XX^e^ siècle. Le fait et la compréhension du fait que la vie individuelle est en rapport très étroit avec l'histoire, que l'histoire intervient sans cesse dans la vie des individus est l'expérience de plus en plus vécue, reconnue des gens de notre siècle. Les horreurs des deux guerres mondiales ont fait comprendre aux hommes cette interdépendence et leur on fait comprendre du même coup le caractère historique des changements de la vie. Il semble que le cinéma, du fait de ses particularités artistiques, est parfaitement apte à reflèter cet aspect de la vie. Il aime choisir des héros simples pour faire sentir, à travers leurs destinées, les changements historiques, et ceci d'une façon familière, naturel, simple, en même temps que complexe, tel que les gens ont l'habitude de les vivre. D'autre part, la richesse extensive du cinéma, sa capacité de brosser à larges coups de pinceau, l'arrière plan, le milieu dans lequel évolue l'individu, contribue également à ce qu'il puisse évoquer avec sensibilité, mais avec plasticité aussi, les événements de grande portée historique.

Certes, les sources d'inspiration du grand roman historique, de Walter Scott à Flaubert, n'étaient pas différentes, encore que les répercussions des événements historiques sur la vie des individus ne fussent pas, à l'époque, aussi générales que maintenant. Ce sont ces romans historiques qui, pour la première fois, ont fondu, dans un tout harmonieux, la représentation du monde extérieur, l'arrière plan bien détaillé, et la vie des personnages, considérés jusqu'alors « non historiques », qui veut dire des gens simples. Le cinéma se rattache, au fond, à cette tradition, en mettant au milieu de l'action, les rapports entre homme et l'évolution historique, avec la différence toutefois, qu'il cherche à *présenter,* à visualiser tout cela et en donnant une certaine équivalence pour ces deux facteurs, en mettant sur le même plan l'homme et son milieu.

Déjà dans un tel film, que celui de Griffith, — *Intolerance* — nous retrouvons cette structure dramatique. N'évoquons que l'épisode du *Fall of Babylon,* où le sort de la fille, la « mountain girl » est inséparable de la « grande histoire » et d'autre part, l'histoire

Immagini del film storico

Da *Messalina* (1923) di Enrico Guazzoni. (*Rina De Liguoro*).

Da *Quo Vadis?* (1911-12) di Enrico Guazzoni. - (*sotto*) Da *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone.

THE MOVING PICTURE WORLD 279

FRANK V. STRAUSS, Vice President — M. J. FLANAGAN, Sales Agent

European Feature Film Corporation

8 E. 15th St., New York City

Announce the greatest film of the century—to be released in February

2350 FEET

LA SALOME

Specially adapted and produced as a cinematograph film by Dr. GARRIAZZO who produced that wonderful masterpiece "THE FALL OF TROY"

by SAVOIA — TURIN — ITALY

STATE RIGHTS
Can Now Be Secured

A BIG MONEY MAKER

Wire or write quickly to secure first call for YOUR state on this wonderful feature!

Salomé Dancing Before Erodiade.

WE ARE EXCLUSIVE AGENTS IN NORTH AMERICA FOR

SAVOIA AND PASQUALI

WEEKLY RELEASES FROM EACH — HIGHEST GRADE FILMS

Contracts for weekly releases made for six months or a year on these products

DATES CAN BE HAD ON APPLICATION — Communicate with us quickly if you want to make money.

Other Features on Hand: NEMESIS 3 Reels 2800 Feet The great railroad film with its $500 electrical moving miniature railroad display—A great sensation for the front of the house.
SPECTER OF THE SEA — 2 Reels.
THE REVOLUTIONARY WEDDING — 2 Reels.
DAGMAR NEAR THE THRONE by Pasquale — AND OTHERS

La « Savoia » reclamizza un proprio film, sul « Moving Picture World » del 18 gennaio 1913, cercando di sfruttare il successo di *La caduta di Troia* ...

A self-styled European Feature Film Corporation publishes a statement in a recent issue of *The World* to the effect that one Dr. Garriazzo, producer of their film "Salome," also produced the ITALA masterpiece "THE FALL OF TROY."

ITALA REFUTES
CLAIM BY OTHERS
REGARDING
"FALL OF TROY"

The Itala Company refutes such claim and wishes the trade to know that the ITALA ORGANIZATION, justly reputed to be the most perfect in all the world, is still intact.

Read This Cable and Think It Over

"ITALA FILM," Columbia Theatre, New York:

Agency Savoia Film Co. advertising Salome, claims Garriazzo was producer Fall of Troy. Contradict at once this impudent boast, and state that author and even humblest collaborators Fall of Troy are still members Itala Company, while Garriazzo had not the slightest part either in invention or execution Fall of Troy.

(Signed) ITALA FILM, Torino, Italy.

Itala Imitators Are Thick as Flies

Expressions such as "Our films are equal to Itala" or "He was formerly with Itala" are heard on every hand, thus emphasizing the popularity of the First and Foremost Feature Producers of the world. Itala begs to inform its friends here and everywhere that, regardless of expense, the most famous and talented artists will, as heretofore, appear in Itala Features, and that Bigger and Better Novelties may be looked for in the future.

Itala Film Co. of America

HARRY R. RAVER, Director General

... ma l'Itala rintuzza il tentativo. (Dal « Moving Picture World » del 15 febbraio 1913).

Un inserto réclame di *Satana*, sul « Moving Picture World » dell'11 gennaio 1913. - (*sotto*) L'annuncio di *Gli ultimi giorni di Pompei* della « Pasquali » (a sinistra) sul « Moving Picture World » del 6 dicembre 1913 e quello dell'« Ambrosio » (a destra) sul « Moving Picture World » del 18 ottobre 1913.

Un annuncio di *Cabiria* sul « Motion Picture News » del 15 agosto 1914.

MOTOGRAPHY

WITH WHICH IS INCORPORATED THE NICKELODEON

Vol. XII | CHICAGO, JULY 11, 1914 | No. 2

World's Greatest Film is Screened

"Cabiria" A Masterpiece.

MR. WEBSTER'S well known dictionary is pitifully inadequate when it comes to supplying adjectives with which to describe "Cabiria," now playing at the Illinois theater, Chicago, the stupendous film offering of the Itala Film Company of Torino, Italy, the story of which is from the pen of Gabriele D'Annunzio. One sits spellbound through the entire three acts and five episodes necessary for the telling of the story, and when the curtain falls at the end feels speechless with awe, for never before have film patrons been offered such a tremendous triumph of motion picture art, never have they beheld such awe-inspiring panoramas outspread before their eyes, never have they seen such spectacular battles or witnessed more massively staged productions. "Cabiria" is the last word in motion pictures—it is the great ultimate beyond which it seems impossible for any manufacturer to go—if one may be permitted to appropriate a word or two from the lexicon of Messrs. Barnum and Bailey it is "the world's greatest" film.

The Gigantic Temple of Moloch.
From the First Scene of the Itala Masterpiece "Cabiria."

From the moment when the first scene—one showing the interior of the temple of the great bronze god, Moloch, where helpless infants are burned alive as sacrifices to the pagan god—is flashed on the screen up to the final subtitle, "the end," action of a most amazing sort is holding your attention. During the production you are taken from the Sicilian city of Catana, which you see destroyed by an eruption of Mount Etna and an earthquake, to ancient Carthage, and from there whisked away to the Alps, where you behold Hannibal accomplishing his history-making descent upon Rome. Next you find yourself beholding the siege of Syracuse and watching Archimedes burning the Roman fleet with his gigantic mirror. You follow the wanderings of Fulvius Axilla, the hero of the tale, returning again to Catana and from there journey again to Carthage, which is by now besieged. Ere the film ends you gaze upon the burning deserts, across which the army of Syphax, king of Cirta, is slowly making its way, and the finish finds you aboard the Roman fleet, returning again to Italy.

The entrance to the palace of Hasdrubal, one of the tremendously big sets.

The gigantic temples, enormous palaces and barbaric reception halls must be seen to be appreciated, for nothing approaching their massiveness and depth has ever been shown on motion picture screens before. One is given an awe-inspiring view of a temple so gigantic in size that the worshippers within its portals look like pygmies, and while one is yet gasping open-mouthed at the daring of the director who undertook the filming of such a stupendous panorama, the camera is moved slowly to one side or the other and one discovers that the first

Una pagina della critica di *Cabiria* su « Motography » dell'11 luglio 1914.

N° 388 di Repertorio.

1907
16 Aprile

Costituzione della società anonima per azioni « Anonima Ambrosio »

Regnando

S. M. Vittorio Emanuele III

per grazia di Dio e per volontà della Nazione

Re d'Italia.

L'anno millenovecentosette ed alli sedici del mese di Aprile, in Torino, e nel mio studio in Via Arsenale N° 6.

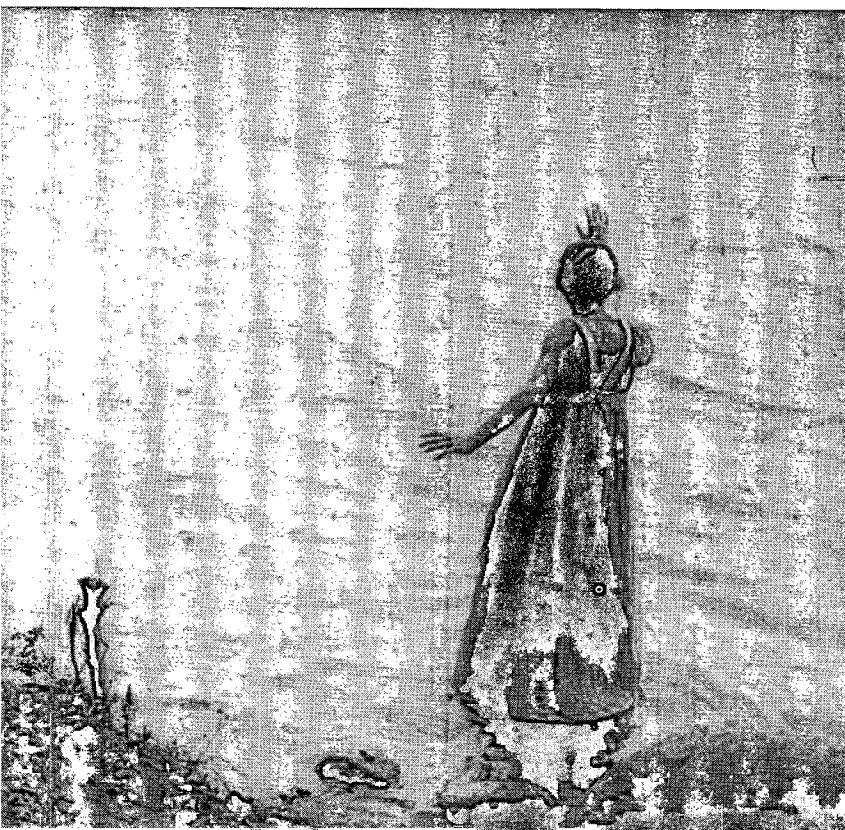
Avanti me Torretta avv. Ernesto, Regio Notaio, inscritto al Consiglio Notarile di Torino, mia residenza ed alla presenza dei Signori: Avv Giulio Colombini fu Sen. Camillo nato in Torino e Vittorio Pangella di Leonardo nato a Buttigliera, entrambi residenti in Torino, testimoni richiesti idonei e cogniti.

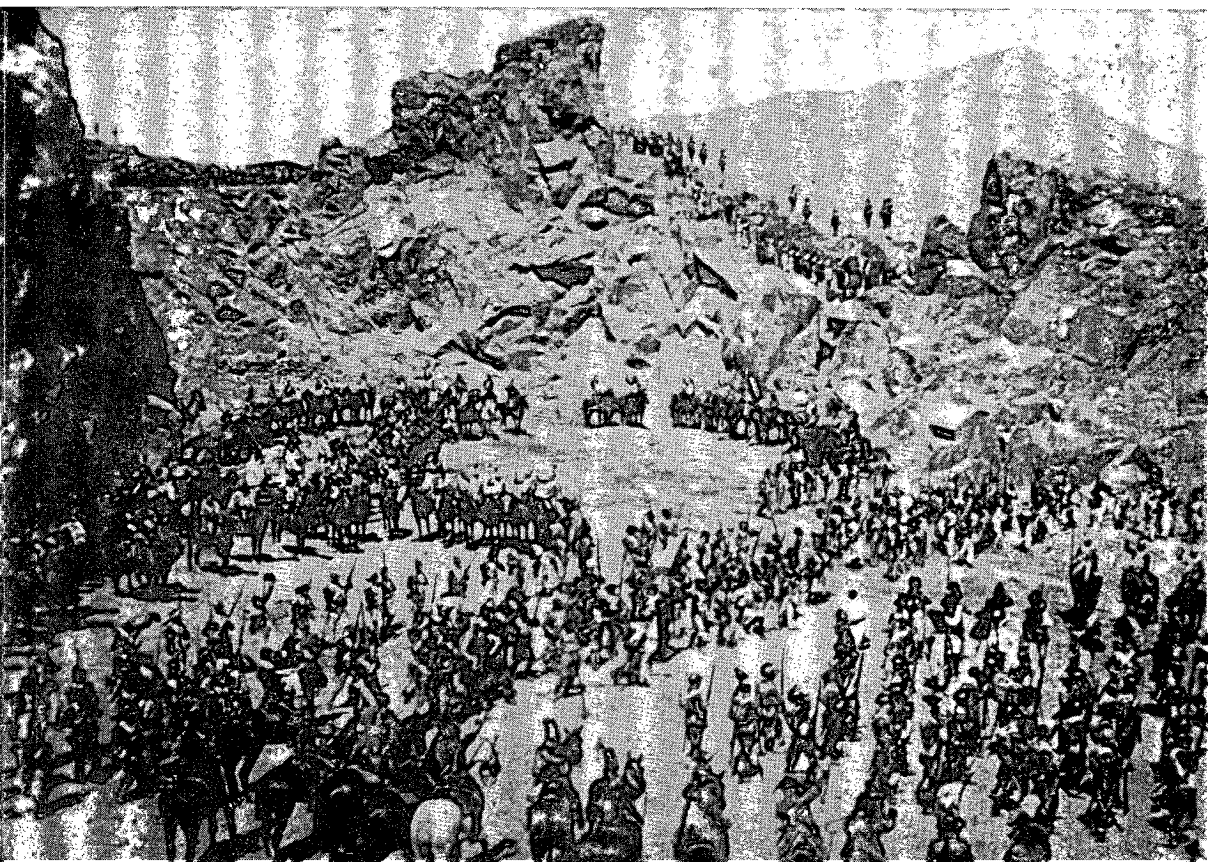
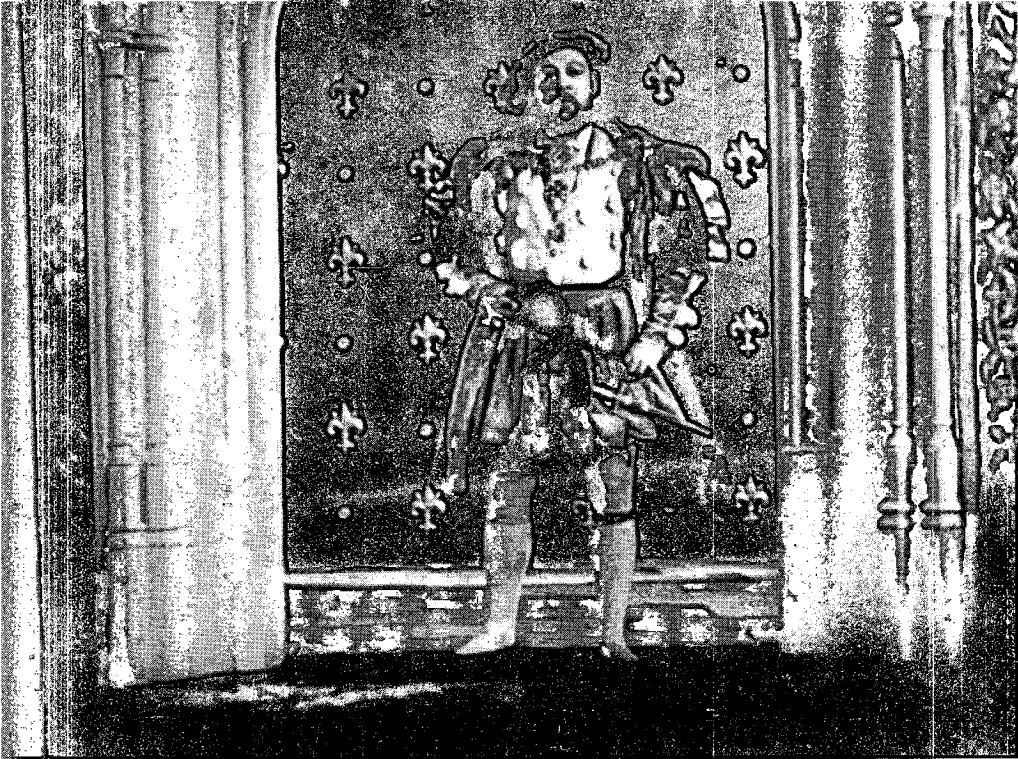
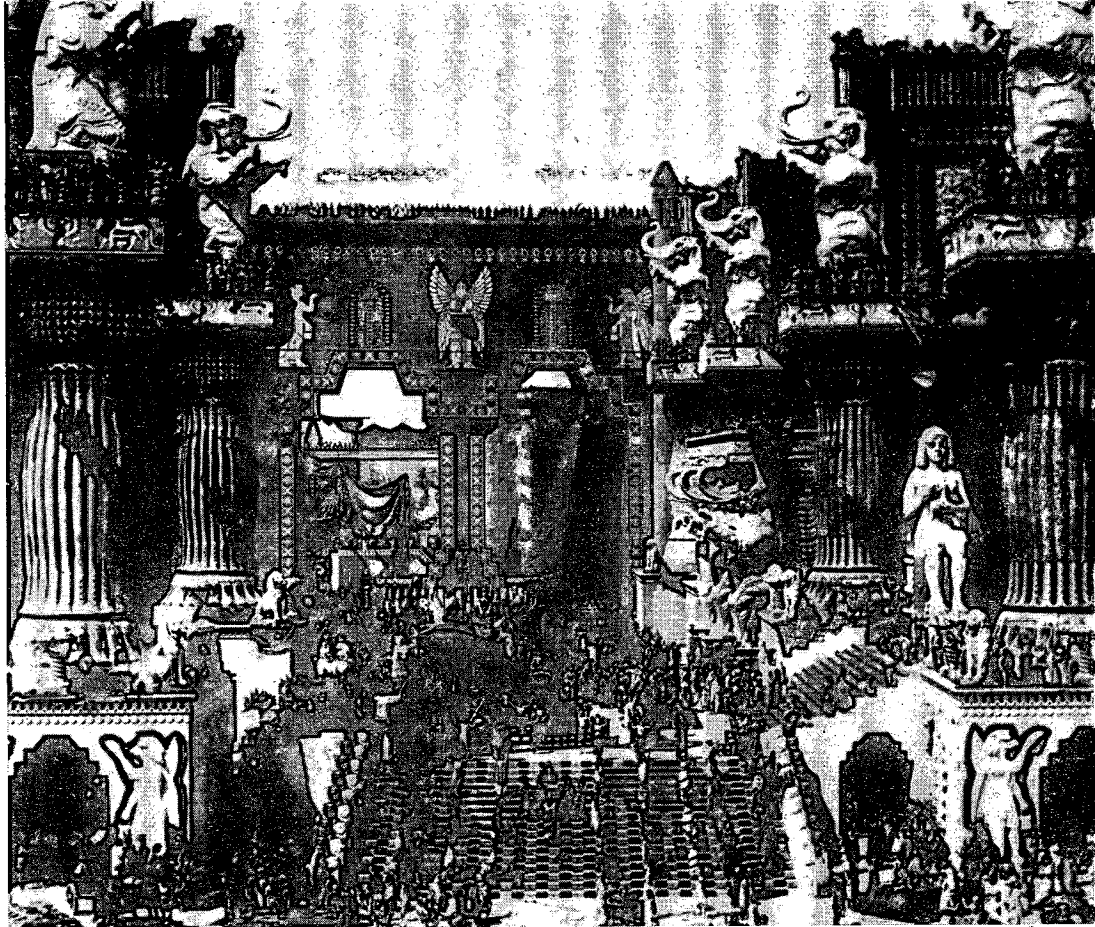
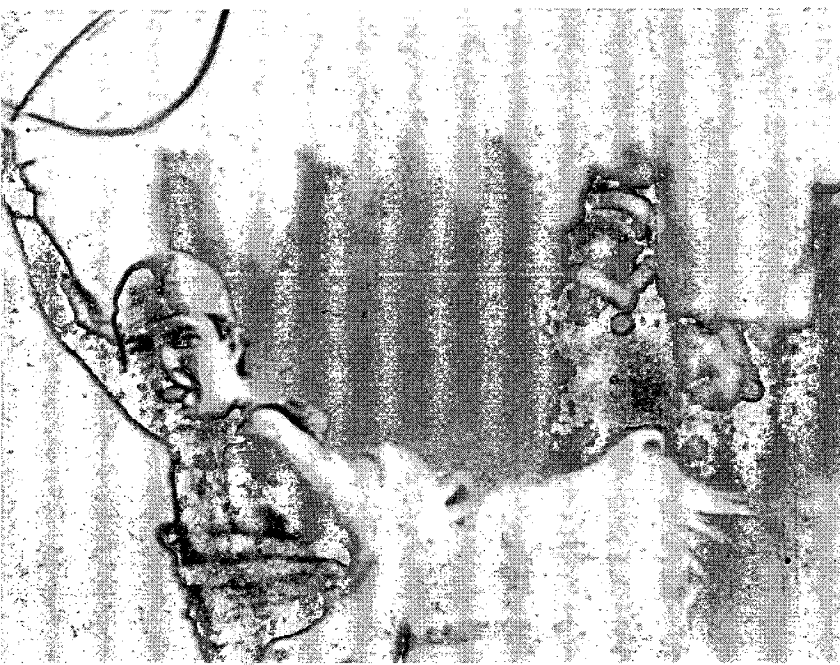
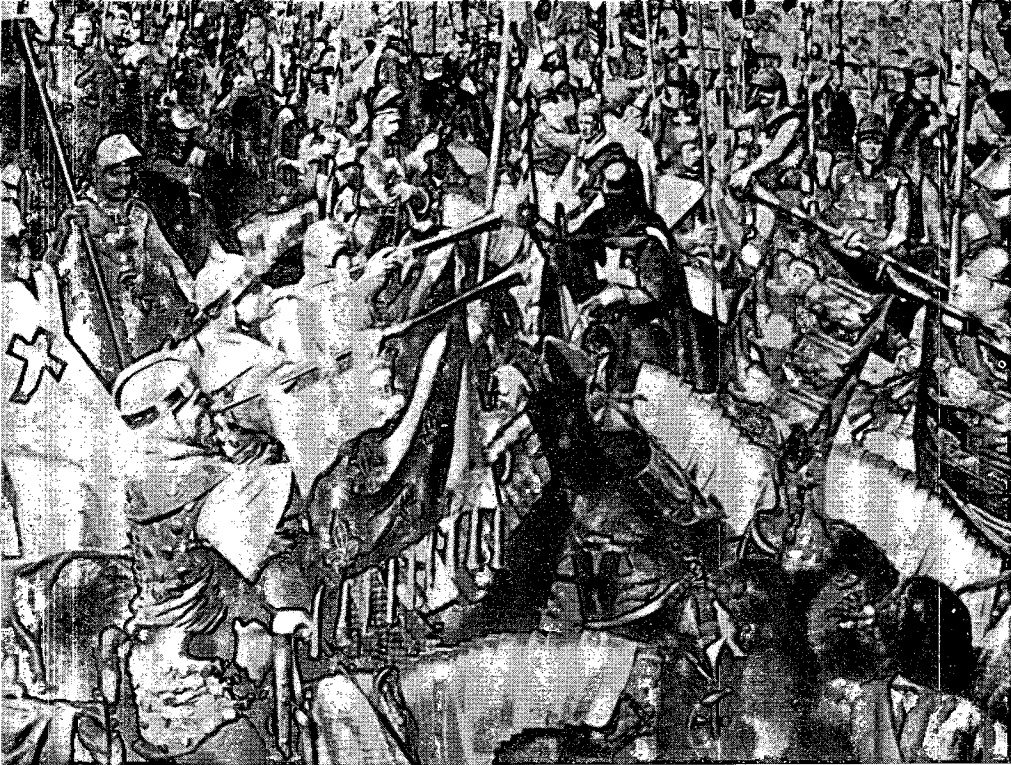
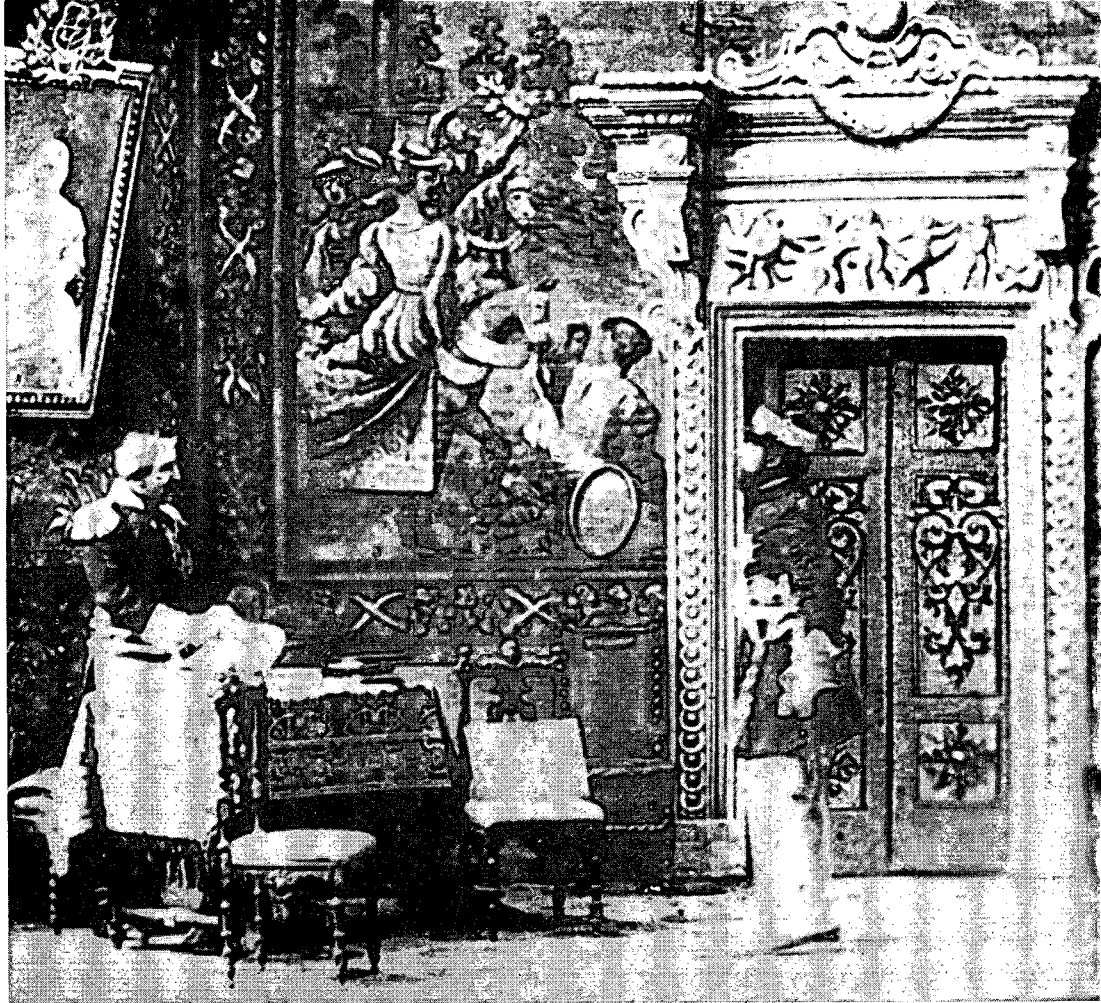
Sono comparsi personalmente i Signori

- Ambrosio Arturo del fu Biagio nato e residente in Torino.
- Gandolfi Alfredo fu Secondo nato e residente a Torino
- Borgogno Paolo fu Carlo nato e [illegible] residente in Torino

REGISTRATO a TORINO II Atti Pubblici

Spedita la 1ª copia [illegible]

Fac-simile dell'atto costitutivo della Società Anonima per azioni « Ambrosio ».

Il personale dell'« Ambrosio Film » negli studi della stradale di Nizza. (*Foto gentilmente fornita da Giovanni Vitrotti*). - (*sotto*) Da *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) di Mario Caserini.

Da *Ivan Groznij* (Ivan il Terribile, 1944) di S. M. Eisenstein (U.R.S.S.). (*Nicolaj Cercasov*). - (*sotto*) Da *Napoléon* (Napoleone, 1926) di Abel Gance (Francia).

Da *The Private Life of Henry VIII* (Le sei mogli di Enrico VIII, 1933) di Alexander Korda (Gran Bretagna). (*Charles Laughton*). - (*sotto*) Da *Madame Dubarry* (Madame Dubarry, 1919) di Ernst Lubitsch (Germania).

Da *Fall of Babylon*, episodio babilonese di *Intolerance* (1916-19) di David W. Griffith (U.S.A.) - (*sotto*) Da *Ben Hur* (Ben Hur, 1926) di Fred Niblo (U.S.A.). (*Ramon Novarro*).

Da *The Crusades* (I Crociati, 1935) di Cecil B. De Mille (U.S.A.). - (*sotto*) Da *Barabba* (1961) di Richard Fleischer (Italia).

Da *La presa di Roma* (1905) di Filoteo Alberini. - (*sotto*) Da *Viva l'Italia!* (1960) di Roberto Rossellini.

Da *1860* (1933) di Alessandro Blasetti. (*Aida Bellia*). - (*sotto*) Da *Il brigante di Tacca del Lupo* (1951) di Pietro Germi.

de Babylon se reflète précisément dans les tournants de vie de la fille — présentant une unité dramatique évidente et puissante.

En ramenant l'histoire au plan de la vie quotidienne et en donnant à la vie quotidienne des perspectives historiques, le cinéma, par sa dramaturgie nouvelle, exprime une nouvelle et intéressante tendance, celle de lier de la façon la plus naturelle, l'évolution historique avec les drames individuels.

Dans ce sens là il n'est peut-être pas exagéré d'affirmer que, dans notre language quotidien, nous avons prêté à la notion de film historique une acception quelque peu étroite. En effet, l'historicité ne consiste pas obligatoirement à évoquer des temps révolus, à s'exprimer « au passé », mais plutôt à exprimer ce nouveau rapport entre l'univers et l'individu. A l'appui de cette thèse, confrontons des films comme la *Paisà* de Rossellini, ou la magnifique *Roma, città aperta* et les films à sujet biblique, si à la mode depuis quelque temps; il ne fait pas de doute que par leur esprit, de par leur contenu, les films de Rossellini, tous contemporains qu'ils sont, sont en même temps profondément historiques, car tous deux analysent l'influence mutuelle de l'histoire sur l'homme et vice-versa; et présentent non seulement des hommes insignifiants et innocents ballottés par les ouragans de l'histoire, mais aussi la façon dont ces mêmes gens simple, un curé, une jeune fille interviennet, tout en formant leur propre sort, dans le cours de l'histoire. De l'autre côté, malgré l'immensité des moyens mis en oeuvre, ni les *Reine de Saba* et les *Ben Hur* remaked sont capables de rendre ce qui est le caractère particulier de ces époques historiques.

A un moment donné, nous avons assisté à une tendance cinématographique qui voulait présenter la personnalité historique par ses côtés intimement humains, « en pantoufles ». Les célèbres films de Korda, *The private life of Henri VIII* par exemple, ou les autres, les films comme *Les amours de Napoléon* etc. doivent leur succès au fait qu'ils avaient arraché l'auréole mensongère qui entourait obligatoirement les grands empereurs. Mais c'était là une solution assez bon marché, la divulgation de secrets d'alcôves, dont la philosophie pouvait se résumer dans cette vérité assez banale suivant laquelle les personnalités sont des hommes comme les autres, et souvent pires comme les autres. Ici, sous prétexte de quotidienneté, on tombe souvent dans la trivialité, et en rejetant les images d'Epinal des manuels scolaires, le cinéma a en même temps renoncé à présenter l'histoire dans sa grandeur monumentale.

Je pense que c'est Eisenstein qui a le mieux exploité les possibilités que recèlent les films historiques. Tous les films d'Eisenstein sont des tentatives d'exploiter au maximum les données du « genre ». Du *Bronenosetz Potemkin* à *Ivan Groznij* (Ivan le terrible), du héros « collectif » à la personnalité historique il a essayé de nombreuses méthodes de représentation dramatique. Mon rôle n'est pas d'analyser cette oeuvre si complexe et si puissante, mais ce qui doit retenir notre attention, c'est la faculté d'Eisenstein de garder le caractère monumental de ses films, tous en évitant d'être maniéré ou grandiloquent. Et encore une chose. Les grandes fresques historiques nous embarassent souvent par leur caractère illustrative, statique, académique. Pas chez Eisenstein. Intimité et monumentalité ne sont jamais chez lui des contrastes qui s'excluent mutuellement, au contraire, c'est la véritable intimité, la présentation réaliste, nuancée, vivante des choses, de la situation et des sentiments de l'équipage et du marin Vakulintchouk, par exemple, dans son *Potemkin* depuis l'importance de la viande pourrie, jusqu'aux tournants les plus bouleversants, qui déterminent le pathétique, le sublime du film.

Bien entendu, le simple fait de mettre des héros anonymes, et de simples soldats au premier plan de l'action, ne suffit pas pour créer des chefs d'oeuvre. Que de films schématiques ont été réalisés avec cette méthode! Ce qui importe, c'est que cette méthode de représentation, ce point de départ dramatique coïncide avec une tendance sociale et historique réelle et chez des maîtres comme un Griffith, Eisenstein, Rossellini, ou dans les chefs d'oeuvres du néo-realisme — une telle interprétation de l'histoire fut justifiée avec suffisamment de valeurs artistiques.

Pour terminer: je voulais simplement indiquer que nous avons trop tendance à considérer le film historique, comme des vieilleries scolaires, et à les voir comme un moyen à bon marché de distraire un public pas trop exigeant, comme des réalisations à tendance didactique ennuyeuse. En réalité, ce genre a sa raison d'être dans la mesure où il présente des aspects de la vie moderne que d'autres arts négligent souvent.

IL FILM STORICO E I SUOI ASPETTI MODERNI, di Yvette Biro.

Ai suoi primordi il film storico si affidava alla suggestione spettacolare, alla « meraviglia » provocata nello spettatore, sufficiente a tenerne l'interesse, oggi tutto questo non basta più, il pubblico ormai abituato al fastoso, al « colossale » sente la mancanza di un « contenuto » estetico in film del genere.

La sola maniera di rivestire un interesse vivo è oggi per il film storico quella di illustrare l'aspetto quotidiano del grande avvenimento, accantonandone la parte eroica, tralasciando i grandi personaggi per fissare la sua attenzione sulla piccola vita di tutti i giorni, poiché questo ha il pregio di far sentire l'evento storico come cosa attuale, non vissuta cioè soltanto da pochi privilegiati avulsi in certo senso dal tempo e dallo spazio, ma anche dalla piccola gente, uguale in ogni tempo, e capace quindi di parlare al proprio simile attraverso i secoli.

Questo procedimento è del resto già proprio del romanzo storico ed è da esso che il cinema sembra averlo derivato, esprimendo il rapporto uomo-ambiente attraverso le immagini: così già in Intolerance *di Griffith l'episodio della Caduta di Babilonia.*

Tendenza nuova del cinema è dunque quella di mettere in relazione il divenire storico con i drammi individuali e, considerando il problema sotto questo aspetto, appare evidente che il senso della parola « storicità » non si limita a designare vicende di epoche remote, ma acquista vero valore se indica l'intenzione di analizzare i reciproci influssi che si instaurano tra eventi storici e singoli individui. Per questo Paisà *e* Roma città aperta *sono film storici assai di più di un* Ben Hur *o analoghi colossi.*

Del resto questa seconda tendenza può facilmente sfociare nell'aneddotica spicciola sul personaggio celebre che ha alimentato e continua ad alimentare un filone abbondante e talvolta gustoso della cinematografia, ma che ha con la storia evidentemente poco a che fare.

L'opera di Eisenstein dovrebbe in conclusione tracciare la via al vero film storico, quello che mostri vicende di uomini in seno al tempo che li ha generati, poiché Eisenstein è riuscito a rendere l'avvenimento quotidiano senza rinunciare alla grandiosità dello sfondo.

È fondamentale dunque per il film storico che esso non venga trattato come una rassegna di morte anticaglie ma che al contrario prenda attualità e vita dall'osservazione dei problemi contemporanei.

THE HISTORICAL FILM AND ITS PRESENT-DAY ASPECTS, by Yvette Biro.

In its very beginnings the historical film relied upon the emotion of spectacle, on the « ave » created in the spectator, which was enough to maintain his interest. Nowadays this is not enough; the public is by now used to magnificence and the « colossal » and feels the need of an esthetic content in films of this kind.

The only way to clothe a live interest in the historical film nowadays is to illustrate the every-day aspect of the great event, setting the heroic element aside, passing over the key figures in order to fix attention on the insignificant events of day-to-day. This treatment has the power to turn the historic event into a current affair, not something experienced by a few privileged ones detached, in a certain sense, from space and time, but by the common folk, alike in every age, and able therefore to speak to their own kind throughout the centuries.

This procedure, in fact, is already the property of the historical novel and it would seem that the cinema has derived this property from the novel itself, expressing the relationship of manenvironment by means of images. The episode of the Fall of Babylon in Griffith's Intolerance *may be quoted as an instance of this procedure.*

The new tendency of the cinema therefore is that of placing the historical occasion in relation with the individual drama. Considering the problem under this aspect it becomes evident that the meaning of the expression « historical value » is not limited to the definition of remote events but acquires a true value if it indicates the intention to analyse reciprocal influences that arise between historical events and single individuals. It is in this sense that Paisà *and* Roma Città Aperta *represent the historical film far more than* Ben Hur *and similar colossals.*

On the other hand this second tendency can easily flow into the anecdotical pettiness around the famous personage who has always nourished and continues to nourish a wide and relishable cinematographic stream, but which has little to do with history.

Eisenstein's work should result in tracing the way to the true historical film which reveals men in the bosom of their own time, since Eisenstein has managed to express the mundane event without renouncing the magnificence of the background.

It is fundamental, therefore, for the historical film that it is not treated as a review of lifeless old curiosities but which takes on a current interest and life from the observation of contemporary problems.

Le film historique en Tchecoslovaquie

di JERZY SVOBODA

Dans l'évolution soixantenaire de la cinématographie tchécoslovaque dont les débuts datent de 1898, année où l'architecte Krízenecky a tourné avec une caméra Lumière les premiers films tchèques, le film historique au sens restreint du mot tient une place toute spéciale. En étudiant la filmographie de notre production, nous constatons qu'il ne revient pas un grand pourcentage du nombre total de films au film historique. Les créateurs cinématographiques tchèques ne choisissaient pas souvent des thèmes historiques, surtout à l'époque du film muet. Ce n'est qu'après l'arrivée du son que le nombre de sujets historiques filmés croît en pourcentage. Mais lorsque des films historiques étaient tournés, les metteurs en scène du cinéma puisaient leurs thèmes surtout dans la vie des personnalités historiques célèbres. Ainsi donc, jusqu'aux trentièmes années de notre siècle, des films ont été créés dont les héros étaient St. Venceslas, patron de la Bohème, le légendaire docteur Faust, l'empereur et roi de Bohème Charles IV, le rabin juif Löw, le vengeur du peuple slovaque Jánosík, le fondateur du drame tchèque et personnalité du théâtre J. K. Tyl et le journaliste et écrivain tchèque Karel Havlícek Borovsky.

Après 1930, les destinées de personnalités n'étaient plus les seuls thèmes des films historiques: nous voyons venir de nombreux faits historiques, des légendes aussi bien que des thèmes d'invention à caractère historique.

Le film historique tchèque a la spécialité de possèder un caractère propre, personnel, exclusivement tchèque. A de nombreux films historiques créés par les cinématographies étrangères au contraire, nous pouvons voir souvent les influences allemandes, italiennes et françaises. Un autre trait caractéristique de notre film

historique consiste en ce que jamais, sa réalisation n'atteignait l'envergure de la « superproduction ». La seule exception peut-être est constituée par la « Trilogie hussite » du metteur en scène Vávra des années 1954-1957 et *Císaruv pekar* (Le boulanger de l'empereur) avec *Pekaruv císar* (L'empereur du boulanger) de Fric, datant de 1951.

La cause principale du fait mentionné — du manque de « superproductions historiques » — était constituée par les moyens financiers réduits des producteurs qui n'investissaient que rarement de plus grandes sommes d'argent pour la production de films. Surtout jusqu'aux année trente, soit pratiquement jusqu'à l'arrivée du film parlé, la production cinématographique chez nous restait en arrière de l'évolution contemporaine mondiale de la cinématographie, aussi bien du point de vue technique qu'artistique. Au contraire, à l'étranger, la production cinématographique était financée avec plus d'empressement et dans une bien plus grande mesure par des personnes privées, disposant de capitaux, et plus tard par des concerns industriels entiers, financés eux-mêmes par des banques. Rien de surprenant donc qu'elle accapare bientôt le marché du pays et à l'étranger, se trouvant bientôt au rang de grande puissance économique. En Bohème et en Slovaquie, la production de films n'était restée qu'au niveau d'entreprise artisanale ou de petite industrie. A ces conditions, elle ne pouvait pas concurrencer l'évolution de la production cinématographique ailleurs. Les films qui nous parvenaient par importation d'Allemagne, de France, d'Italie et d'Amérique, étaient généralement bien plus parfaits, du point de vue artisanal aussi bien qu'artistique, que la plupart des films de production nationale. Et cela était d'autant plus valable pour les films à thème historique qui posaient des exigences spécialement élevées sur le décor et l'effet extérieur.

Ce n'est qu'après l'arrivée du film sonore que la production cinématographique tchécoslovaque commençait à évoluer lentement. Malgré l'époque de la crise économique mondiale, soit au cours des années 1930-1933, le domaine du cinéma n'a pas été atteint au même point que les autres domaines. L'intérêt du public pour le film parlé et chanté en tchèque aidait les producteurs et les distributeurs à dépasser la montée des frais d'exercice et était la cause de ce que la crise ne s'était manifestée pratiquement que comme une stagnation de deux ans. En 1933 déjà, sommet de la crise, où il y avait en Tchécoslovaquie plus d'un million de chômeurs, notre

production cinématographique avait atteint pour la première fois dans l'histoire le chiffre élevé de 44 films produits. Les années suivantes, soit 1933-1938, se trouvaient sous le signe de la prospérité de la production. Une pierre milliaire de cette époque est la naissance de grandes maisons de production, ABfilm et Lucernafilm, ayant construit des ateliers de cinéma parfaits du point de vue technique et équipés de matériel moderne, où il était déjà naturellement possible de créer des films, atteignant par leurs qualités techniques le niveau des films étrangers. En ce qui concerne la qualité artistique des films, il ne faudrait pas oublier l'influence de l'institution patronnée par l'état, le Studio du film, veillant à l'éducation de jeunes adeptes de la cinématographie et devenu plus tard la plus haute instance dramaturgique de notre cinématographie. Son activité consistait dans le choix et l'estimation de thèmes et de scénarios, l'organisation de concours à la recherche de thèmes, la collaboration avec le Syndicat des écrivains tchécoslovaques parmi les rangs duquel se recrutaient les auteurs, fournissant les sujets de cinéma. L'activité de cette institution utile cessa avec l'arrivée de l'occupation nazie en 1939.

La production accrue aux années de prospérité apportait bien des films de qualité artistique plus élevée, mais aussi un grand nombre de rebut. Etant donné le désir principal des producteurs d'atteindre le plus haut profit avec les films présentés dans les cinémas, les financiers cinématographiques suivaient volontiers le mauvais goût du public et choisissaient les thèmes dont le succès auprès du public était assuré d'avance. C'était l'époque des thèmes poncifs, souvent puisés à la littérature de basse qualité au caractère cosmopolite et aux thèmes nationalistes bourgeois. Rarement seulement venaient se présenter des films de véritable qualité artistique élevée. La production commerciale de ces années détournait l'attention du public des problèmes brûlants économiques, politiques et sociaux.

Parmi les films tournés à cette époque, les films historiques formaient un groupe distinct, voué en majeure partie aux thèmes biographiques et à ceux qui étaient puisés dans les sujets littéraires historiques des classiques tchèques. Parmi les films basés sur des sujets classiques de romans à thème historique, *Filosofská historie* (Une histoire de philosophes) film du metteur en scène Vávra datant de 1937, inspiré de l'époque fermentée de la révolution de 1848 retenue dans le roman du classique tchèque Alois Jirásek, et la *Cech*

panen Kutnohorskych (Confrèrie des vierges de Kutná Hora), film du même metteur en scène de 1938, comédie inspirée des pièces de théâtre de l'auteur dramatique classique tchèque Stroupeznichy, méritent d'être retenus. Les auteurs du scénario, le metteur en scène Otakar Vávra et l'acteur du rôle principal, l'excellent mime Zdenek Stepánek, se sont efforcés à présenter des problèmes actuels dans un travestissement historique. Zdenek Stepánek jouait avec verve son rôle de buveur et bonvivant qui était en même temps un défenseur courageux des droits des mineurs. Cette tendance progressiste justement distinguait la conception de la comédie historique de Vávra du film de Feyder *La kermesse héroïque* que la critique lui avait reproché comme source d'inspiration. Une preuve du fait qu'il ne s'agissait pas d'un exploit d'épigone est constituée par la décision du jury international du festival de Venise qui décerna à ce film la coupe « Luce » en 1938. Le film slovaque du metteur en scène Martin Fric *Jánosík,* tourné à nouveau en 1935 d'après une nouvelle dramatique de l'écrivain Jirí Mahen, retient également une place d'honneur parmi les films historiques de cette époque. Le sujet a été développé dans le scénario de Martin Fric, Karel Hasler et du folkloriste Karel Plicka dans un esprit de romantisme révolutionnaire, caractérisé également par le travail stylé du metteur en scène Martin Fric. L'excellente photographie de l'opérateur Ferdinand Pecenka et la musique de fond de Milos Smatek ont contribué au niveau élevé de l'oeuvre. A côté de quelques acteurs tchèques, de nombreux acteurs slovaques ont fait là leurs preuves. Le rôle de Janosík, tenu par Palo Bielik qui débutait sa carrière d'acteur de cinéma par ce film, a obtenu le plus grand retentissement auprès du public. Aujourd'hui, Palo Bielik se fait valoir dans le cadre de la cinématographie tchécoslovaque comme bon metteur en scène. Le thème révolutionnaire du film *Jánosík* a été un grand encouragement pour notre peuple à l'époque du danger d'agression nazie et sa valeur idéologique artistique a eu dans notre histoire un rôle semblable à celui de *Tchapaiev* dans l'histoire du cinéma soviétique.

La maturité des travailleurs du cinéma tchèques et l'équipement parfait des ateliers de cinéma tchécoslovaques ont attiré au cours des années d'avant-guerre même certains artistes importants étrangers. Il doit être remarqué que justement dans le domaine du film historique, le metteur en scéne français Julien Duvivier a tourné en 1936 à Prague le film *Golem* selon une ancienne légende, tournée déjà auparavant par Paul Wegener. D'après le scénario écrit par

Duvivier en collaboration avec André-Paul Antoine fut créée une oeuvre où les rôles principaux étaient tenus par Harry Baur, Roger Karl, l'acteur tchèque Ferdinand Hart, Germaine Aussy et Jany Holt.

Les années de l'occupation nazie de 1939 à 1945 ont amené à la production cinématographique tchèque un abaissement forcé à 20 % de la moyenne de production d'avant-guerre. Dans des conditions restreintes, les créateurs du cinéma tchèque maniaient en général des thèmes de moindre portée. Nous ne pouvons toutefois pas dire que leur niveau artisanal et artistique, assez élevé déjà à cette époque, ait baissé. Au détriment de la production tchécoslovaque, les allemands naturellement tournaiet chez nous un grand nombre de leurs films. Nous pourrions rappeler là les noms de plusieurs metteurs en scène, acteurs et actrices, comme par exemple: Pabst, Leni Riefenstahl, Veit Harlan, Theo Lingen, Géza v. Bolvary, Paul May, Johannes Mayer, E. W. Emo, Karin Hardt, Anny Ondra, Brigitte Horney, Hilde Krahl, Winnie Markus, Olga Cechova, Hans Albers, Hans Moser, Paul Kemp, Werner Kraus, Heinz Rühmann, Hans Thimig et d'autres.

Parmi les films historiques tchèques de cette époque, il serait nécessaire de ne citer qu'un seul: *Les femmes honnêtes de Pardubice* du metteur en scène Martin Fric, tourné en 1944 d'après une pièce de théâtre du dramaturge tchèque Karel Krpata. Ce film rappelait quelque peu par son thème la *Confrèrie des vierges de Kutná Hora,* mais n'atteignait pas le niveau artistique de ce dernier film.

Le 11 août 1945, date où la cinématographie tchécoslovaque a été nationalisée par décret du président de la république, amene un tournant décisif à notre création artistique cinématographique. Le cinéma — simultanément art et production industrielle — a reçu son nouveau programme, des devoirs et un but. A partir de cette date, notre film a cessé d'être un produit de l'usine capitaliste à illusions, comme cela était le cas — à de rares exceptions près — pour la création des années avant et pendant la guerre. Je répète, à de rares exceptions près — et l'historien doit remarquer ces exceptions lorsqu'il veut estimer la production cinématographique tchécoslovaque des ses débuts jusqu'en 1945. Ces exceptions sont constituées par les oeuvres des artistes déja mentionnés: Martin Fric, Otakar Vávra et Zdenek Stepánek, mais nous devons compter parmi eux également l'écrivain tchèque Vladislav Vancura, assassiné par les nazis, Josef Rovensky, Václav Wassermann et d'autres.

Il est tout naturel que les années malheureuses, mais dépassées de l'occupation nazie de notre territoire, devenues déjà de l'histoire, inspirent les artistes du cinéma tchèque à la création de films à thème d'occupation. En suivant pas à pas les oeuvres de ce genre, nous en trouvons un grand nombre parmi les films tournés depuis la guerre jusqu'à nos jours. C'est un fait naturel, car les terribles années de l'occupation nazie laissent sans cesse de larges traces dans nos coeurs et nos pensées, et elles se renouvellent d'autant plus fortes dans nos âmes aujourd'hui, lorsque le dangereux esprit de revanche nazi ne cesse pas de menacer, aller impétueusement de l'avant pour essayer d'accaparer à nouveau tout ce qui lui a été arraché avec tant de sacrifices douloureux en 1945.

Aussi, les années de l'occupation nazie des pays tchèques appartiennent-elles à l'histoire, où vient puiser ses thèmes notre cinématographie de l'après-guerre. Citons ici les films: *Les héros se taisent, Muzi bez krídel* (Hommes sans ailes), *Surhommes, Tonnerre dans les montagnes, Le grand cas* de 1946, *Personne ne sait rien* et *Uloupená hranice* (Frontière volée) de 1947, *Bílá tma* (Ténèbres blanches) et *Vlcie diery* (Trous à loups) de 1948, *Long chemin, Nemá barikáda* (Barricade muette) et *Monsieur Habetín s'en va* de 1949, *Petit partisan, Past* (Piège) et *Ravin de l'assassinat* de 1950, *Hra o zivot* (Jeu de la vie) et *Invaincus* de 1956, *Rocnek jedenadvacet* (Classe 21) de 1957, *Etoiles de mai* et *La répétition continue* de 1959, *J'ai survécu ma mort, Romeo, Julie a tma* (Roméo, Juliette et les ténébres), *Vyssi princip* (Plus haut principe) de 1960, *Le lâche* et *Le reportage sous la potence* de 1961, *Le transport de Terezín* de 1962. Cette longue liste prouve nettement combien brûlant est toujours le thème de l'occupation nazie de notre patrie et comment nos créateurs du cinéma s'en occupent sans cesse. La preuve du sérieux et de l'assurance avec lesquels ils réalisent ce domaine artistique est donnée par le fait même que ces films ont tous un niveau idéologique et artistique élevé, audessus de la moyenne, et qu'ils remportent même à l'étranger un écho favorable auprès du public et des critiques, sans compter toute une série d'honneurs importantes aux festivals internationaux du cinéma.

Le large programme de notre production cinématographique et la liberté créatrice des artistes cinématographiques tchécoslovaques leur permettent naturellement de puiser dans le domaine du film historique à d'autres sources encore. Dans l'ensemble des oeuvres depuis 1945 jusqu'à nos jours, où il a été créé près de 320 films

artistiques de long mètrage, nous avons encore toute une série d'oeuvres historiques à thèmes les plus variés et de genres les plus divers. Nous avons des comédies aussi bien que des tragédies, des aventures, des biographies et des comédies musicales. A côté des thémes littéraires, dramatiques et d'opéras, non scénaristes ont fourni de nombreux thèmes originaux qui ont donné naissance à toute une série de bons films historiques. Si j'ai pu dire dès le début que pendant la création des films historiques, nos artistes savaient leur donner un cachet national, cela est d'autant plus valable pour les films de l'après-guerre. A côté de ce trait, nos artistes donnent à leurs films un autre caractère fondamental encore: ils leur donnent un niveau idéologique des plus élevés et une qualité artistique indéniable, comme les y force non seulement le texte de la loi par la quelle notre cinématographie a été nationalisée, mais leur assurance intérieure d'artistes modernes et progressistes.

Les films que vous allez voir sont un choix de la création cinématographique tchécoslovaque dans le domaine du film historique.

Le premier est le film *Stavitel chrámu* (Bâtisseur de cathédrale), créé à l'époque du film muet en 1919. Le thème historique, apparaîssant sans doute aux débuts du développement de toutes les cinématographies nationales, tentait les créateurs de cinéma à tourner avec des costumes et des accessoires de l'époque, avec un comparse nombreux. Malgré les frais financiers plus élevés généralement exigés par un tel film, il a été créé dans nos circonstances locales, et ce fut pour son temps un film digne d'intérêt, reflétant des faits historiques. Ses metteurs en scène, Karel Degl et Antonín Novotny, suivaient le scénario de Vladimír Srámek et Jan Koula. Le film ne traîtait pas des faits historiques précis: il puisait à une ancienne légende du temps de Charles IV sur l'architecte Pierre qui avait recherché l'aide du diable pour pouvoir terminer avec succès la construction d'une église avec une voûte gothique hardie. Lors de la réalisation, les créateurs du film se sont efforcés à présenter au public une oeuvre capable de faire concurrence à des oeuvres semblables des cinématographies étrangères, souvent tournées dans des conditions beaucoup plus avantageuses, surtout matérielles. Ils ont tout de même réussi à créer une oeuvre qui a gagné un succès certain même à l'étranger, particulièrement en France. Le succès indiscutable de ce film était dû en grande partie à l'excellente photographie de l'opérateur Jindrich Brichta. Pour le développement de la production tchèque, le film avait une importance spéciale par le fait que ses

rôles principaux étaient tenus par des acteurs primordiaux du Théâtre National de Prague: Jakub Seifert, Rudolf Deyl, Eva Vrchlická, Karel Kolár et Jaroslav Hurt. Le film était tourné à des conditions techniques peu favorables. Ses créateurs avaient été obligés d'improviser parmi les coulisses et le matériel, installés au hasard dans la cour des ateliers de peinture du Théâtre National. Mais les exploits excellents des artistes et un travail sincère et enthousiaste de l'équipe du film ont réussi à dépasser les nombreux obstacles et leur travail commun a été couronné de succès. Le film est intéressant aussi par la manière dont on a réussi à résoudre la question de truquage, très évoluée pour l'époque donnée, permettant de tourner de façon véridique l'incendie et la destruction de l'église en construction.

Comme vis-à-vis du film de l'époque muette, le *Bâtisseur de cathédrale,* je propose un film sonor de 1935, *Jánosík* du metteur en scène Martin Fric. C'est une oeuvre qui malgré les 30 années qui nous séparent de sa naissance, n'a rien perdu de sa fraîcheur et de la conception moderne de sa réalisation. Du point de vue du contenu, cette oeuvre appartient parmi les oeuvres progressistes de critique sociale, fêtant l'esprit révolutionnaire du peuple slovaque opprimé. Jánosík est un des personnages des plus émouvants de l'histoire slovaque, il est chanté comme héros par les chansons folkloriques du peuple subjugué. Le film se déroule en Slovaquie au début du XVIIIème siècle. Toute la gloire de Jánosík-brigand n'a duré que trois ans. L'histoire commence par l'arrivée de Jánosík — jeune paysan, envoyé à des études en ville — à son village natal, où il trouve son père torturé à mort et sa mère décédée de douleur. Le père a été tué par le seigneur qui ne considère pas ses servants comme des hommes. Jánosík fuit dans le maquis et forme avec un groupe de garçons dévoués et décidés une société vengeresse qui volaient les riches pour distribuer aux pauvres. Son activité se développa bientôt en un soulèvement ouvert du peuple pour les droits des opprimés. Jánosík, comme le prouve l'histoire, n'a jamais d'évié de ce juste chemin et il est devenu ainsi une fois pour touts un exemple de révolté pour de nouveaux droits de l'homme et un personnage plus que légendaire. Au début du 19ème siècle encore, sa mémoire restait vive dans le souvenir du peuple comme un programme vivant. Il va de soi que la vie de brigand représentait à l'époque une lutte avec l'autorité — l'aristocratie. Cela représentait aussi une guerre primitive dans le maquis, la vengeance sur les maîtres, le châtiment des traîtres. Jánosík n'était pas un simple

brigand. Aussi a-t-il été condamné à une peine peu habituelle. Mais aucune autorité n'a pu l'arracher jamais des coeurs et de la mémoire du peuple reconnaissant.

IL FILM STORICO IN CECOSLOVACCHIA, di Jerzy Svoboda.

Nella produzione cecoslovacca il film storico ha fin dagli inizi tenuto un posto abbastanza esiguo: per ragioni economiche innanzi tutto, se per film storico si intende « colosso » ad alti costi, i grossi investimenti nell'industria cinematografica essendo rari; ma tuttavia quello che in questo campo è stato fatto ha la precisa caratteristica di essere espressione — per forma e per contenuto — della tradizione nazionale ceca.

In realtà soltanto dopo l'avvento del sonoro, l'industria cinematografica cecoslovacca cominciò ad avere un certo rilievo e nel film storico a carattere nazionale si possono allora ricordare opere come Cech panen Kutnohorskych (*trad. lett.: Le vergini di Kutna Hora*) *di Vávra e* Jánosík (*Janosik il bandito*) *di Fric.*

Dopo il periodo dell'occupazione nazista il cinema cecoslovacco, nel 1945, viene nazionalizzato ed assume un indirizzo deciso e costruttivo attingendo materia dalla realtà contemporanea e dagli avvenimenti della recente storia, primi fra tutti la guerra e l'occupazione tedesca. L'indirizzo schiettamente nazionale che ha fin dai più modesti inizi caratterizzato il film cecoslovacco di argomento « storico » continua dunque a costituire la base e la sostanza della nuova produzione cecoslovacca, essendosi arricchito peraltro di un nuovo, attualissimo nerbo ideologico che ne valorizza i pregi artistici.

THE HISTORICAL FILM IN CZECHO-SLOVAKIA, by Jerzy Svoboda.

The historical film has played a minor part in Czecho-Slovakian production. This has been due mainly to the rare availability of large capital in the cinematographic industry, when we understand the high costs involved in the production of the colossal historical film. However, the national character finds its expression both in form and content in works of this kind.

In reality, it is only after the advent of sound that the Czecho-Slovakian cinematographic industry begins to stand out, and works such as The Virgins of Kutna Hora *by Vavra, and* Janosik *by Fric, are worthy of note as examples of historical films of a national character.*

After the period of the Nazi occupation the Czecho-Slovakian cinema, in 1945, becomes nationalized and takes on a precise and constructive aim, drawing on material from contemporary reality and events in recent history, above all from the recent war and the German occupation.

The strictly national element that has characterized the Czecho-Slovak historical film ever since its modest beginnings continues to form the basis and substance of the new Czecho-Slovak production being enriched furthermore with a new modern ideological ideal which increases the value of its artistic qualities.

Realismo, romanticismo e senso dello spettacolo nei film italiani sul Risorgimento a partire dal 1930

di GIULIO CESARE CASTELLO

Debbo innanzi tutto confessare di non trovarmi d'accordo con il tema fondamentale di questo congresso: a mio avviso infatti l'influenza esercitata dal cinema storico italiano è stata limitata, se pur importante. Limitata, voglio dire, all'assorbimento, da parte del cinema americano ed in particolare di Griffith, della lezione di Pastrone, di Guazzoni. Ma questo è un tema che gli storici hanno già ampiamente dibattuto.

D'altro canto, fatte le debite eccezioni, la fioritura del film storico in Italia mi pare assuma l'aspetto di una lunga carnevalata, nell'ambito della quale non è possibile salvare, sul piano artistico, un solo film nella sua interezza, ma solo brani più o meno significativi (ed anche questi, spesso, per ragioni tecniche e di linguaggio piuttosto che propriamente espressive).

Per quanto riguarda la tematica risorgimentale, bisogna pur constatare che il cinema (come del resto il teatro: si pensi al popolarissimo *Romanticismo* di Rovetta, più di una volta trasferito sullo schermo) si è attenuto per lo più a raffigurazioni affini a quelle care all'oleografia e a certe tavole murali « esemplari » che stavano affisse, ricordo, alle pareti della scuola elementare da me frequentata: tavole dove veniva effigiato così Muzio Scevola nell'atto di affidare al fuoco la propria mano come Vittorio Emanuele II nell'atto di stringere la mano di Garibaldi a Teano.

L'osservazione valga per il nostro cinema muto e per quello sonoro fino alla guerra. Il cinema postbellico, dal canto suo, ha concentrato il proprio interesse sopra tutto sulla storia o sulla cronaca recente (relative cioè alla Resistenza). Ma la storia stessa delle origini del fascismo è, sullo schermo, ancora da fare, sebbene un notevole contributo sia stato di recente recato da tre cineasti socialisti,

Del Fra Mangini e Micciché, con il film di montaggio *All'armi, siam fascisti!* (Il solo Lizzani, con la mediazione letteraria di Pratolini, si era incamminato, anni fa, nella direzione giusta, realizzando *Cronache di poveri amanti.*) Meno ancora si è fatto per la prima guerra mondiale. L'ambizioso *La grande guerra* di Monicelli (accanto a cui si può ricordare il non sgradevole precedente costituito da *Scarpe al sole* di Elter) era un film ambiguo, la cui autenticità era sostanzialmente limitata alle parti corali descrittive, spesso direttamente ispirate a vecchie foto, a vecchi reportages cinematografici.

Chiusa la parentesi e ritornando ai film sul Risorgimento, la prima opera seria (e d'altronde isolata) che si offra al nostro esame è notoriamente *1860* di Alessandro Blasetti, il quale — non senza risentire direttamente o indirettamente, influenze sovietiche — tentò la via dell'epica popolare, astendendosi dal cercare mediazioni letterarie (anche se non è da escludere la suggestione che su di lui possono aver esercitato le *noterelle di « Uno dei Mille »*, dell'Abba, la cui lettura gli venne consigliata dal letteratissimo direttore artistico della Cines, Emilio Cecchi). L'epica blasettiana aveva slancio, candore e commozione, oltre che fascino spettacolare. In essa affiorava il ricordo dell'iconografia oleografica (e tuttavia Garibaldi era fisicamente presente solo di scorcio). In *1860* c'era sopra tutto la comprensione dell'impresa in quanto fenomeno di popolo. Mentre assai meno felice era la rappresentazione della borghesia, degli « altri », e quindi della dialettica relativa al movimento nazionale per l'unità: Blasetti, si sa, non è uno storicista, ma, nei momenti più ispirati, una sorta di rapsodo.

1860 è del 1930. Nel resto della produzione italiana risorgimentale antecedente e successiva, fino alla guerra, non incontriamo che pupazzi o eroi da *mélo,* siano quelli di *Villafranca* o quelli di *Teresa Confalonieri,* per tacere di Giuseppe Verdi, al quale sono state dedicate biografie dozzinalissime prima e dopo la guerra, mentre il vero e grande e doveroso film su Verdi rimane ancora da fare. Potrebbe esserne stimolato, un giorno o l'altro, Luchino Visconti, al quale dobbiamo l'unica pagina « verdiana » del nostro cinema: la sequenza d'apertura di *Senso,* ideale prologo al film che auspichiamo.

Solo all'inizio degli anni quaranta il Risorgimento suggerirà qualche fine scorcio romantico di *Piccolo mondo antico* di Soldati, mentre una commediola come *Un garibaldino al convento* di De Sica rimane sul piano del *divertissement* e del « gusto ».

Nel dopoguerra (1952) Germi conferisce un accento di western italiano al suo *Brigante di Tacca del Lupo,* che trae ispirazione da un romanzo di Bacchelli e dove viene presentato il conflitto tra « nordisti » e « sudisti », determinatosi all'indomani delle guerre d'indipendenza e manifestatosi fra l'altro con il fenomeno purulento del brigantaggio.

La questione meridionale nasce infatti subito, nell'Italia uscita dal Risorgimento, movimento unitario. Carattere, quest'ultimo che si vuol sottolineare spesso, nei film, magari un po' troppo scopertamente e schematicamente, per mezzo dell'impiego dei più assortiti dialetti regionali (vedi a questo proposito, oltre a *1860, La pattuglia sperduta* di Piero Nelli, e — in altro ambito — i film « militari » sulla prima e sulla seconda guerra mondiale).

Con la coscienza realistica si fa strada nel cinema italiano il concetto crociano secondo cui la storia è sempre storia contemporanea.

In *Senso,* a tutt'oggi l'opera più matura e splendida (e spettacolarmente sontuosa) che sia stata dedicata all'epoca risorgimentale, un realismo appoggiato, figurativamente, alla lezione di Fattori si fonde con una vibrante vena romantica (anche sotto questo aspetto non mancano i richiami figurativi, poniamo, ad un Hayez). La vicenda passionale, presa a prestito da Camillo Boito, serve al regista per rappresentare il declino di una classe egemonica e il parallelo affermarsi di altre classi, base del nuovo Stato unitario. Il Risorgimento interpretato essenzialmente come movimento popolare, con trasparente richiamo ad una realtà recente (quella della Resistenza, del fenomeno partigiano inteso come nuovo Risorgimento) e con una vena polemica antipiemontese ed antisabauda, resa meno percettibile dall'intervento della censura. Ma la chiave fondamentale per intendere *Senso* è quella, congeniale al regista e aderente all'epoca da lui evocata, del melodramma, inteso come quintessenza dello spirito italiano.

Nello stesso anno di *Senso* — 1954 — appare *La pattuglia sperduta* di Nelli: un film giovanile ed immaturo, per la sua mancanza di uno sfondo, di una prospettiva che giustifichino e spieghino l'azione, la situazione nella quale viene a trovarsi la pattuglia dell'esercito piemontese, il calvario dei cui superstiti si conclude sul campo di battaglia della « fatal Novara ». Ma il film di Nelli risulta egualmente interessante, grazie al suo anticonformismo, alla sua vena di larvato antisabaudismo (oltre che degno di ricordo per taluni suoi

pregi formali o per l'intensità di qualche sequenza). La disfatta nella prima guerra di indipendenza è vista come occasione per l'inizio della formazione d'una coscienza nazionale unitaria. Sotto questo aspetto l'opera non manca di schematismo, ricalca certe convenzioni tipologiche e regionali. Ma Nelli è pur tra coloro che hanno cercato una via (magari discutibile) per offrire dei fatti risorgimentali una visione non oleografica, bensì storicistica.

La sommarietà dei cenni da me dedicati a film come *1860* o *Senso* si giustifica, credo, col fatto che queste opere sono largamente note ed ormai « sistemate » dagli storici. Non altrettanto si può dire del più recente *Viva l'Italia!* di Roberto Rossellini (1961), sul quale vale quindi la pena di diffondersi un tantino di più.

Con *Viva l'Italia!* (che in origine doveva rifarsi, nella struttura episodica, a *Paisà,* sottolineando così un certo parallelismo di fenomeni tra loro lontani) Rossellini ha compiuto un tentativo stimolante: quello di comporre una specie di grande stampa popolare in movimento, evitando tuttavia le tentazioni oleografiche (in questa cronaca cinematografica della più straordinaria impresa risorgimentale — la spedizione dei Mille — manca, poniamo, l'episodio classico della partenza notturna da Quarto, come del resto tutto quanto riguarda la navigazione e lo sbarco).

Un simile tipo di realismo — alieno dal contrarre debiti letterari o figurativi — si contrappone a quello più propriamente epico e squillante di Blasetti, così come al realismo romantico e melodrammatico di Visconti. Quella di Rossellini è una narrazione alla buona, dal tono confidenziale e sretoricizzato, la quale non ha rifuggito (contrariamente a quanto aveva fatto Blasetti) dal centrarsi decisamente sulla figura del condottiero, anch'esso visto — con la pacata collaborazione di Renzo Ricci — in una luce il meno mitica possibile, con tanto d'occhiali, di reumatismi e di camicia da notte; ma senza peraltro cadere in una retorica opposta e parimenti fastidiosa. Così, per esempio, l'ampia, animata sequenza della battaglia di Calatafimi non ha lo slancio, le impennate figurative dell'analoga e tuttora esemplare sequenza blasettiana; e tuttavia costituisce un saggio suggestivo di quel modo di raccontare smorzato, cui corrisponde un impiego castigatissimo del colore (operatore Luciano Trasatti), nella evocazione di quel paesaggio, di quel cielo, imbiancati dal sole cocente e chiazzati del rosso — unica nota vivace — delle camicie garibaldine. I Mille, qui, sono visti come eroi di una cantata popolare, spericolati protagonisti di un'impresa « assurda » e sublime,

ma al tempo stesso gente qualunque: le prime mosse delle truppe borboniche fanno morire sulle labbra del condottiero un apprezzamento relativo al pane siciliano, che egli aveva cominciato a sbocconcellare all'ombra di un albero. E non mancano note di quel discreto, tipico umore rosselliniano che si tramuta senza sforzo in commozione: vedi l'arrivo improvviso ed inatteso di quei tondi, balzellanti fraticelli armati fino ai denti e smaniosi di combattere. Un'altra « uscita » insolita e caratteristicamente rosselliniana — quella relativa all'escursione « turistica » d'un gruppo di vincitori della battaglia al tempio di Segesta — promette una singolare parentesi poetica e invece *desinit in piscem,* concludendosi con la stridente, isolata retorica di una frase fatta. Altrove, nel quadro della sua impostazione aliena dalle alzate di voce, il regista è riuscito ad assorbire anche taluni celeberrimi « Detti memorabili »: tipico quello che suona « Nino, qui si fa l'Italia o si muore. ». Curiosamente, però, talvolta Rossellini non ha resistito alla tentazione del « pistolotto » (reso più fastidioso dall'aderenza — peraltro non uniforme — ad un ampolloso linguaggio « d'epoca »). Conseguenza, questa, forse, dei propositi in qualche misura didascalici di un racconto, che vuol essere, come dicevo dianzi, storia spiegata al popolo, messa alla portata degli indotti (ma osservata non più, come in *1860,* con gli occhi di un picciotto — osserva Cincotti —, bensì con gli occhi di « quelli del nord »). Sul piano della spiegazione dei fatti va dato atto al film di certo spirito storicistico, di certo impegno nello sradicare miti e pregiudizi (il quadrinomio Garibaldi-Mazzini-Cavour-Vittorio Emanuele è visto fuor della luce idillica in cui ce lo presentarono a scuola; i contrasti di metodo e di fondo sono ripetutamente sottolineati). *Viva l'Italia!* è così, dopo *Senso,* il primo contributo importante del nostro cinema ad una visione meno semplicistica ed unilaterale del Risorgimento. Ma va subito soggiunto che gli elementi forniti ad uno spettatore digiuno di nozioni storiche non sono egualmente sufficienti: dubito che chi non abbia per avventura mai letto nulla sulla situazione italiana ed europea del 1860 possa farsene, vedendo il film, un'idea precisa, sia pure entro i *limiti* accennati del « pannello murale ». In effetti su piani diversi il film soffre di serî squilibri, ai quali d'altronde Rossellini ci ha abituati da tempo. Si veda, ad esempio, quel goffo, infelice prologo, con quei cospiratori siciliani da opera buffa; si veda il ricorrere, nella recitazione, di deplorevoli filodrammaticismi; si veda la sbrigatività con cui è descritta la battaglia del Volturno, il cui svolgimento risulta

incomprensibile. In *Viva l'Italia!* sordità e trasandatezze abbondano. E tuttavia il film ha un suo fascino, derivante dal volto che Rossellini ha fissato di una certa Italia proletaria e rurale (quelle capre che scorazzano tra i combattenti e via dicendo), derivante dalla riconfermata capacità del regista di conferire a talune immagini la verità di una cronaca che riviva nella sua immediatezza (le barricate di Palermo), derivante sopra tutto dalla casta vibrazione drammatica di alcune sequenze, dove la storia si umanizza, e situazioni risapute e logorate dal perpetuarsi di determinati *clichés* sono fatte lievitare dal prodigio dell'intuizione poetica. Alludo alla partenza dei sovrani dalla reggia di Napoli, che nella sua compostezza venata di commozione fa pensare ad una analoga mirabile sequenza de *La Marseillaise* di Renoir. (Qui il regista si dimostra capace di interpretare, con animo partecipe, quella che Pirandello chiamerebbe « la ragione degli altri ». Un atteggiamento non dissimile da quello assunto da Giorgio Prosperi nel tratteggiare la figura di Carlo Alberto nel suo dramma *Il re,* press'a poco contemporaneo al film di Rossellini). Alludo sopra tutto all'incontro di Teano, in quell'alba rabbrividente, alla malinconia di quella conclusione della gesta, così accoratamente e pur sommessamente polemica (la sfilata dell'impennacchiato Stato Maggiore sabaudo, dinnanzi al disadorno Stato Maggiore garibaldino, che una parola del re ha ormai escluso dal grande giuoco dell'unità nazionale).

Con tutti i suoi difetti, che non sono pochi, *Viva l'Italia!* è un film che indica una strada: la strada di un cinema « civile » e popolare, che già paesi come gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica hanno in diverso modo proficuamente percorso.

RÉALISME, ROMANTISME ET SENS DU SPECTACLE DANS LES FILMS ITALIENS SUR LE « RISORGIMENTO » A PARTIR DE 1930, par Giulio Cesare Castello.

Les seules manifestations du film historique italien dignes d'intérêt sont, à l'époque du muet, quelques oeuvres de Pastrone et Guazzoni sur tout pour l'influence exercée par elles sur Griffith.

Un propos plus attentif méritent plutôt ces films inspirés par l'histoire du Risorgimento dont la série est ouverte en période antérieure à la guerre par 1860 *de Blasetti, exaltation réussie de la contribution populaire à l'entreprise des Mille. Parmi les films de l'après-guerre sont à rappeler* Il brigante di Tacca del Lupo *où Pietro Germi traite avec un beau mordant le phénomène du brigandage dans l'Italie méridionale après l'unité et* La pattuglia sperduta

de Piero Nelli qui est une tentative empressée d'observer la première guerre d'Indépendance dans ses conséquences historiques.

Mais le film qui jusqu'à présent a su mieux exprimer l'esprit du Risorgimento dans le sens le plus « verdien » du terme est Senso *de Luchino Visconti qui avec una rare splendeur figurative met en lumière les ferments et les « motifs » d'une situation historique déterminée.*

Une autre tentative digne d'intérêt est celle accomplie par Roberto Rossellini avec le film Viva l'Italia! *tendue à démythiser les faits et les données mémorables de l'entreprise des Mille pour les rapporter à une dimension humaine et populaire et en même temps à esquisser — même si avec moins de félicité expressive — une justification historique des événements. Film riche de défauts mais qui possède la valeur d'indiquer une direction sans doute profitable, certes pas ordinaire.*

REALISM, ROMANTICISM AND SENSE OF SPECTACLE IN ITALIAN FILMS ON THE RISORGIMENTO STARTING FROM 1930, by Giulio Cesare Castello.

In the age of the mute film the only examples of Italian historical film worthy of interest are certain works by Pastrone and Guazzoni, mainly because of their influence on Griffith.

Closer attention instead, must be given to those films which draw inspiration from the history of the Risorgimento. This series arose during the pre-war period with 1860 *by Blasetti, a successful exaltation of popular contribution to the quest of « I Mille ». Among post-war films, the following are worthy of note:* Il brigante di Tacca del Lupo, *in which the phenomenon of brigandism in the South of Italy after Italian unity is treated incisively by Pietro Germi, and* La pattuglia sperduta *by Piero Nelli which is an attempt to examine the first war Indipendence in its historical setting.*

But, up to now, Senso *by Luchino Visconti is the film that has best expressed the spirit of the Risorgimento as Verdi intended it. In this film Luchino Visconti reveals the tumult and the « causes » of a determined historical situation with rare figurative splendour.*

Roberto Rossellini's Viva l'Italia! *is another film worthy of note as an attempt to de-mythicize the facts and the memorable words tied to the quest of « I Mille » to give them back human and popular dimensions. At the same time this film, even if it does not reach the same level of expressivness, hints at a historical justification of the events. This film is full of defects but it has the merit of indicating a direction, perhaps valid, but certainly not obvious.*

Le film historique italien et son influence passée et présente sur le autres Pays

discours de clôture par JERZY TOEPLITZ

Le Congrès venant à sa fin, ma tâche est maintenant de rappeler les différents thèmes qui y ont été présentés et discutés.

Les interventions à ce Congrès ont été nombreuses et variées, soulevant des problèmes de forme et présentant des sujets relatifs à l'histoire du cinéma italien et des différents cinémas nationaux. Toutefois le travail entrepris n'est qu'un commencement pour les historiens des Archives et il reste encore beaucoup à faire.

Les points les plus importants peuvent être présentés de la façon suivante:

I. *Les origines*: Dans son intéressante intervention, M. Verdone, recherchant les origines du film historique a évoqué les formes du spectacle pré-cinématographique. Avant la naissance du cinéma, l'idée de rompre avec les limitations du temps et de l'espace et de présenter des spectacles d'art complets, tels le cirque, présentation de « Néron » par le cirque Barnum à Londres, la pantomime, etc., existait déjà, et les procédés qui par la suite furent adoptés par les créateurs du cinéma y étaient déjà utilisés.

Imre Kiralfi, producteur de *Destruction of Rome,* écrivait dans la préface d'une brochure « I am an enthusiastic admirer of harmony in all trings, in music, colour, poetry of motion and dramatic action, and in the present spectacle I have studied to best harmonize them all ». Kiralfi écrivait cette phrase à la fin du XIXème siècle, et son principe fut ultérieurement adopté par de nombreux cinéastes. Guazzoni, en 1918 exprimait la même pensée, et rêvait de créer un spectacle où les limites du temps et de l'espace n'existeraient pas. Cette tendance peut être retrouvée dans le monde du XVIIIème et du XIXème siècle qui cherchait à présenter de grands spectacles

populaires (tendance exprimée par de grands artistes tels que Scriabine) où le spectacle et le son seraient harmonieusement liés.

Le grand spectacle a toujours cherché ses sources d'inspiration dans les sujets de l'histoire classique, de même que la tradition théâtrale et littéraire, et Shakespeare, par exemple, avait une prédilection pour des personnages classiques comme Cléopâtre. Mais si l'on cherche l'idée parfaite du spectacle grandiose, sous sa forme la plus pure, il faut remonter aux sources, au circus maximus romain.

Le grand spectacle cinématographique existait donc déjà dans les formes du spectacle pré-cinématographique qui contribuèrent sous leurs différents aspects à sa création, et facilitèrent dans les autres pays l'adoption du modèle italien.

II. *Développement du spectacle historique italien*: M. Montesanti a précisé qu'après la première époque, celle du « tableau vivant », le roman cinématographique s'est développé. On peut pourtant se poser la question de savoir si la narration cinématographique s'est développée dans le film historique italien comme dans les films de Griffith. Il faut être d'accord avec M. Paolella selon lequel le cinéma italien a conquis l'espace, découvert la perspective, mais il faut admettre qu'en ce qui concerne la narration, le montage, les différents plans, les meilleurs exemples se trouvent dans les films de Griffith et d'autres productions américaines, avec la réserve, toutefois, que la popularisation du style narratif cinématographique moderne est due au film italien. On peut en trouver la preuve dans un journal allemand, le « Dresdner Nachrichten » où un critique faisait de violentes réserves quant à la forme cinématographique du *Quo Vadis?* de Guazzoni, avec une argumentation que nous porterions à notre époque au crédit de ce grand film: il n'acceptait pas l'idée de montrer sur l'écran un gros plan de Néron, de couper et de montrer aussitôt après la foule remplissant le cirque. Pour le critique de cette époque, il était impossible de comparer le gros plan du visage et le petit peuple, comme une foule de termites.

Il a été fait mention de la distinction à faire entre le film historique à grand spectacle et le film historique social. Sur ce point, un reproche pourrait être fait aux archivistes qui ont surtout pensé au film historique à grand spectacle et ont montré en grande majorité des films de batailles. Le metteur en scène anglais Thorold Dickinson a dit que « toutes les guerres ont été inventées par les metteurs en scène », et il est vrai que dans la production cinéma-

tographique, plus de poudre et de canons ont été utilisées que pendant la seconde guerre mondiale.

Il est regrettable que dans les interventions à ce Congrès, l'accent n'ait pas été davantage mis sur l'évènement historique et sur sa portée, et que l'on n'ait pas rapproché davantage l'histoire de la vie.

Toutefois, le film de Blasetti *1860* dont a parlé M. Castello, est un film clé sur le plan national et international, précurseur d'une nouvelle conception du film historique, et on peut le placer sur le même plan que les films sovietiques *Nous de Kronstadt* et *Chapaiev*.

D'autre part, le thème des personnages, des héros des films historiques n'a pas été traité de façon suffisante, excepté par M. Pogacic, qui, dans son intervention, a étudié l'influence de l'histoire et de la psychologie personelle du créateur sur le personnage qu'il a créé pour l'écran (Eisenstein dans *Ivan le terrible*).

III. *Influence du film historique Italien sur les autres pays*: Je ne suis pas entièrement satisfait de la façon dont l'influence du cinéma italien sur les autres pays a été traitée. Il est vrai que nous avons manqué de temps. L'existence du film historique italien a agi comme exemple et encouragement aux producteurs d'autres pays, et on peut dire que le cinéma historique italien est une des causes de la création des cinémas nationaux, que le mouvement national cinématographique, les films dans lesquels l'intérêt est porté sur l'histoire du pays sont dûs à l'influence du cinéma historique italien. Mais il n'a pas été dit dans quelle mesure ce sujet a été traité dans les autres pays.

M. Paolella, dans son intervention, a défendu la mythologie classique à l'écran. Selon lui, le réalisme n'est pas seulement le naturalisme, mais aussi la représentation à l'écran du patrimoine historique et mythologique du pays qui a une valeur éducative et culturelle. Ainsi, on ne peut rejeter les films de Trnka, les représentations de légendes, et dans cet ordre d'idées, le meilleur exemple de film où se rejoignent mythologie et histoire, c'est *Alexandre Newsky* de Eisenstein.

Mon devoir et mon plaisir est de remercier tous mes Collègues pour leurs interventions, et lorsque nous aurons le texte imprimé de ces interventions, nous verrons qu'il y a encore beaucoup à dire et à discuter.

Il film storico italiano e la sua influenza passata e presente sugli altri Paesi, discorso di chiusura di Jerzy Toeplitz.

A chiusura dei lavori del Congresso è necessario fare il punto sul contributo apportato dai diversi relatori alla conoscenza del film storico.

Seguendo quindi la traccia delle relazioni pronunciate, è possibile innanzi tutto stabilire che i resupposti più lontani del film storico a gusto spettacolare sono da ricercarsi negli spettacoli del circo.

Un grande contributo allo sviluppo del « racconto » cinematografico hanno poi evidentemente apportato, anche se in senso diverso, sia D. W. Griffith che il film storico italiano.

È tuttavia da osservare che durante i lavori del Congresso è stato preso in considerazione il solo film storico a grande spettacolo, mentre si è trascurato invece quasi del tutto di esaminare quei film che derivano la loro « storicità » dall'essere lo specchio o la ricostruzione di un'epoca e di una realtà sociale. Esemplare in questo senso può essere considerato 1860 *di Blasetti. Così come anche sul tema del « personaggio » nel film storico, si è ingiustamente omesso di porre l'accento sull'influsso determinante che la produzione italiana ha operato sulle cinematografie dei vari paesi e sul come queste ultime siano state spronate, proprio dall'esempio italiano, a creare opere a soggetto locale — e non solo in senso storico, ma anche folkloristico e leggendario — ed a porre così una base nazionale alla letteratura filmica del proprio paese.*

Conclusion, by Jerzy Toeplitz.

With the conclusion of the work of the Congress, it is necessary to make a point on the contribution made by the diffirent spokesmen concerning the historical film.

Hence, in tracing the reports presented, it is possible, first of all, to establish that the distant roots of the historical film, founded on spectacle, are to be looked for in the realm of circus performances.

A large contribution to the development of the filmed « narrative » was made, even if in a different way, both by D. W. Griffith and the Italian historical film.

It is nevertheless to be observed that during the work of the Congress only the spectacular historical film was taken into consideration whilst those films wich derive their historical vein in recording or reconstruing an epoch or social reality were neglected. Blasetti's 1860 *is an outstanding example in this sense. For the same reason, it is an urjustifiable omission not to place emphasis on the determining influence, in the treatment of « character », that Italian production has exercised on the film-making of other countries. It may be seen, too, how other countries have drawn on the example of Italian film in creating works based on local subjects, not only in a historical field but in that of folklore and legend, and thereby founding a national basis of cinematographic literature.*

Filmografia

a cura di

FAUSTO MONTESANTI

Il tema del Congresso di quest'anno — « Il film storico italiano e sua influenza passata e presente negli altri Paesi » — pur determinando quasi automaticamente una prevalenza della documentazione relativa alla evoluzione del film storico in Italia, offriva non poche tentazioni per ciò che si riferisce alla esemplificazione della tendenza nelle altre cinematografie.

Come quasi sempre accade nelle manifestazioni retrospettive a carattere panoramico, le ore di proiezione stabilite in partenza per esigenze organizzative, hanno finito per rivelarsi alla fine assolutamente insufficienti a contenere la mole del materiale raccolto.

Pure, dodici ore complessive di proiezioni (distribuite in tre giornate di quattro ore ciascuna), non sono poche; e d'altra parte la suddivisione della materia in tre periodi, anche cronologicamente distinti — l'epoca muta, il primo sonoro e il dopoguerra — è risultata senza dubbio la più accettabile e forse l'unica possibile, anche in relazione agli argomenti svolti dai partecipanti nel corso dei lavori del Congresso.

Dando per scontata la conoscenza di certi illustri precedenti francesi (dalla Passion *della Pathé, al Film d'Art) e dei « classici » italiani di universale risonanza (dal* Quo Vadis? *a* Cabiria*), di grande ausilio, nella prima giornata, è stata senza dubbio quella prima parte dell'*Antologia del Cinema Italiano *dedicata appunto al « Film storico », che offre un vasto panorama della tendenza, dai primi incerti tentativi di ispirazione teatrale alla pienezza dei risultati conseguiti da Guazzoni e Pastrone, fino al manifestarsi di una « maniera », nella stanca applicazione di una formula.*

*Si è creduto invece opportuno arricchire l'esemplificazione offerta dall'*Antologia, *con tre « pezzi » non compresi nella medesima e poco noti: il* Nerone *dell'Ambrosio,* Dante e Beatrice *e un brano di* Fabiola *contenente uno straordinario esempio di montaggio alternato.*

Assolutamente inediti, almeno per noi, erano certi esempi provenienti da cinematografie quali la danese (Peter Tordenskiöld) *o la cecoslovacca* (L'architecte de la Cathédrale), *che, sia pure marginalmente, hanno offerto la testimonianza della presenza o della persistenza in tali paesi di un certo tipo di film, a torto considerato peculiare di cinematografie industrialmente più sviluppate.*

L'apporto di Griffith alla evoluzione della tendenza si può dire sia stato sufficientemente documentato anzitutto da un ignorato film del 1909, The Hessian Renegades, *quindi da una abbondante selezione di* Judith of Bethulia *e dall'episodio babilonese di* Intolerance, *nella versione del 1919* (Fall of Babylon): *il numero forse più curioso di tutto il programma, in cui si rivela appieno il gusto spettacolare di un maestro, anche nei suoi aspetti più discutibili, e appunto per questo proiettato per intero.*

La particolare angolazione scelta dai tedeschi nel trattare temi storici, è stata documentata da tre esempi di diversa ispirazione: uno di Noa, uno di Leni ed uno di Lubitsch, quest'ultimo di una vitalità forse inaspettata, tanto che spiace essere stati costretti, per ragioni di tempo, a sacrificarlo in una sia pure esauriente selezione.

*Piuttosto polemica è potuta sembrare l'inclusione dell'*Ivan *di Taric o del brano di* Blade af Satans bog *di Dreyer, in un contesto di esemplificazioni nel complesso abbastanza coerente al tema: due film ormai esplicitamente svincolati dalla tendenza facente capo al cinema italiano a grande spettacolo, ma forse — proprio per contrasto — altamente significativi quali indici del superamento di una voga.*

Un posto a parte ha occupato senza dubbio la selezione del Napoléon *di Gance, che per quanto in modo del tutto personale, finisce in fondo per riallacciarsi alla tendenza, specie nei suoi aspetti di più esteriore spettacolarità.*

E finalmente il Ben Hur *di Niblo è servito a ricondurre l'esemplificazione nel suo alveo tradizionale, con la leziosa calligrafia delle immagini, la convenzionale e sovraccarica ambientazione, la compiacenza degli effetti, inserite, si direbbe loro malgrado, in una raffinatissima struttura narrativa che nonostante tutto rende il film ancor oggi interessante.*

Assente ingiustificato nella prima giornata, Cecil B. De Mille non poteva mancare per lo meno nella seconda. Vero è che la sua particolare « maniera » si era già precisata all'epoca di The Ten Commandments *(1923) e di* The King of Kings *(1927), ma, a parte il mancato arrivo dei due film citati, è forse meglio che la sua opera sia stata rappresentata soltanto da una nutrita selezione del suo film di maggior rilievo degli anni trenta. Preceduta da un divertente brano della scuola inglese (quello del film di Korda,* The Life of Henry VIII, *che sembra voler riproporre la spregiudicatezza alla Lubitsch dei film tedeschi di qualche anno prima). la sequenza dello scontro degli eserciti in* The Crusades *ha offerto la prova più convincente della genialità di una fra le personalità più discusse della Storia del cinema, il cui contributo alla evoluzione dello spettacolo cinematografico è tuttavia innegabile.*

Oltre all'ancor fresco Jánosik *di Fric, va notato l'inedito* Minin j Pojarskij, *un Pudovkin ancora impigliato in una storia di formalismo fine a se stesso, seguito dal più severo e didascalico* Suvorov, *e dal sempre nuovo e singolare* Ivan Groznij *di Eisenstein.*

A rappresentare la produzione storica italiana del primo sonoro, insieme alle sequenze di maggior respiro di Condottieri *e di* Scipione l'Africano,

sono stati scelti due film di Blasetti: 1860 *ed* Ettore Fieramosca *(quest'ultimo proiettato a parte in una serata speciale, promossa dall'A.T.C. e dall'A.N.I.C.A., in onore dei Pionieri del Cinema Italiano). Il primo soprattutto, oltre ai suoi valori in senso assoluto, ha confermato la sua indiscutibile maturità, e la sua stupefacente funzione anticipatrice nei confronti di una evoluzione stilistica del cinema italiano che solo nel dopoguerra riuscirà a precisarsi.*

La terza giornata, dedicata al cinema del dopoguerra e contemporaneo, si è proposta infine di offrire un panorama più o meno completo ed esauriente di una situazione tendente da una parte a una cristallizzazione della tendenza (vedi gli esempi di film americani, realizzati proprio in Italia, oppure di film italiani concepiti « all'americana »), e, dall'altra, indirizzata verso una più moderna concezione del film storico: i film prescelti, di Germi, Nelli, Rossellini e Visconti, sono parsi i più indicativi a rappresentare gli sviluppi più recenti di un filone che, nonostante errori ed incertezze, specie da parte della produzione più commerciale, sembra ancora inesauribile e godere soprattutto i favori del grosso pubblico.

Cinquantasei titoli di film, di cui trentaquattro italiani, per un totale di circa 20.000 metri di pellicola; questo, in cifre, il bilancio di una retrospettiva, la cui realizzazione è stata facilitata oltre che dal contributo dei due archivi italiani, la Cineteca Nazionale di Roma e la Cineteca Italiana di Milano, da quello di alcune case cinematografiche italiane e straniere, e soprattutto dalla generosa collaborazione delle varie cineteche che hanno inviato a Roma i loro film.

Da queste pagine vada a tutti il ringraziamento della Cineteca Nazionale.

F. M.

Iº - FILM DI ARGOMENTO STORICO DELL'EPOCA MUTA:

ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO — I. Capitolo: **Il film storico (1905-1926)**; comprendente brani dei seguenti film:

1905: **La presa di Roma** (Alberini)
1909: **Ero e Leandro** (Prod. Ambrosio)
1911: **Caio Gracco Tribuno** (Latium Film)
1908: **Il conte Ugolino** (Itala Film)
1910: **Il Cid** (Prod. Cines, con A. Novelli)
1910: **Agnese Visconti** (G. Pastrone)
1910: **Cristoforo Colombo**
1910-11: **La caduta di Troia** (G. Pastrone)
1913: **Gli ultimi giorni di Pompei** (M. Caserini)
1912: **Quo Vadis**? (Guazzoni)
1913-14: **Cabiria** (G. Pastrone)
1914: **Giulio Cesare** (Guazzoni)
1917-18: **Fabiola** (Guazzoni)
1918: **La Gerusalemme Liberata** (Guazzoni)
1923: **Messalina** (Guazzoni)
1915: **Christus** (G. Antamoro)
1919: **Theodora** (L. Carlucci)
1920: **La nave** (Gabriellino d'Annunzio)
1926: **Gli ultimi giorni di Pompei** (Palermi e Gallone)

NERONE — **Riduzione :** Arrigo Frusta - **s. :** da una novella di Arrigo Boito - **int. :** Alberto Capozzi, Lidia De Roberti - **p. :** Ambrosio - **o. :** Italia, 1909 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

1779 or THE HESSIAN RENEGADES — **r. :** David Wark Griffith - **int. :** Mary Pickford - **p. :** Biograph - **o. :** U.S.A., 1909 - Copia del Museum of Modern Art Film Library, New York.

PETER TORDENSKJÖLD — **p. :** Continental Film - Tekroner Film - **o. :** Danimarca, 1910 - Copia del Danske Filmmuseum, Copenaghen.

DANTE E BEATRICE (distribuito negli S.U.d'A. col titolo : **THE LIFE OF DANTE**) — **r. :** Mario Caserini - **p. :** Ambrosio - **o. :** Italia, 1912 - Copia della Cineteca Italiana, Milano.

JUDITH OF BETHULIA — **r. :** David Wark Griffith - **s. :** dal libro di Giuditta negli Apocrifi, e dalla tragedia di Thomas Bailey Aldrich - **int. :** Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Mae Marsh, Robert Harron, Lillian e Dorothy Gish - **p. :** Biograph - **o. :** U.S.A., 1913 - Copia del Museum of Modern Art Film Library, New York.

FALL OF BABYLON — **r.** e **sc. :** David Wark Griffith - **int. :** Constance Talmadge, Alfred Paget, Elmo Lincoln, Tully Marshall, Ruth St. Denis, Elmer Clifton - **p. :** Wark Production Corporation - **o. :** U.S.A., 1916-19 - Copia del Museum of Modern Art Film Library, New York.

FABIOLA — **r. :** Enrico Guazzoni - **s. :** dal romanzo del Cardinale Wiseman - **int. :** Elena Sangro, Amleto Novelli, Livio Pavanelli - **p. :** Palatino Film - **o. :** Italia, 1917-18 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

MADAME DU BARRY — **r. :** Ernst Lubitsch - **sc. :** Hans Kraly, Fred Orbing - **int. :** Pola Negri, Emil Jannings, Harry Liedtke - **p. :** U.F.A. - **o. :** Germania, 1919 - Copia della Ceskoslovenska Filmoteka, Praga.

STAVITEL CHRAMU o **L'architecte de la Cathédrale** (Il costruttore del tempio) — **r. :** Karel Degl e J. Novotny - **o. :** Cecoslovacchia, 1919 - Copia della Ceskoslovenska Filmoteka, Praga.

BLADE AF SATANS BOG (Pagine dal libro di Satana) — **r. :** Carl Theodor Dreyer - **s. :** da un romanzo di Maria Corelli - **int. :** Helge Nissen, Clara Pontoppidan, Helvard Hoff, Jacob Texiere, Hallander Hellemann - **p. :** Nordisk - **o. :** Danimarca, 1920 - Copia del Danske Filmmuseum, Copenaghen.

DER UNTERGANG TROJAS (Il ratto di Elena) — **r. :** Manfred Noa - **int. :** Edy Darclea e Wladimir Gaidarov - **o. :** Germania, 1923 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

WACHSFIGURENKABINETT (Tre amori fantastici) — **r. :** Paul Leni - **sc. :** Henrik Galeen - **int. :** Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Wilhelm Dieterle - **p. :** U.F.A. - **o. :** Germania, 1924 - Copia del National Film Archive, Londra.

KRYLYA KOLOPA o **Ivan** — **r. :** Juri Taric — **int. :** L. Leonidov, S. Askarova, V. Korm, N. Arkanov, V. Makarov - **o. :** U.R.S.S., 1926 - Copia del Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.

NAPOLÉON — **r.** e **s. :** Abel Gance - **int. :** Albert Dieudonné, Gina Manès - **p. :** Gaumont - **o. :** Francia, 1926 - Copia della Ceskoslovenska Filmoteka, Praga.

BEN HUR (Ben Hur) — **r. :** Fred Niblo - **s. :** dal romanzo di Lew Wallace - **sc. :** June Mathis, Carey Wilson - **int. :** Raman Novarro, May McAvoy, Betty Bronson, Francis X. Bushman, Carmel Myers, Claire McDowell - **p. :** Metro Goldwyn Mayer - **o. :** U.S.A., 1926 - Copia del Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.

II° - FILM DI ARGOMENTO STORICO DEL PRIMO PERIODO SONORO:

THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII (Le sei mogli di Enrico VIII) — **r.:** Alexander Korda - **sc.:** Arthur Wimperis, Lajos Biro - **int.:** Charles Laughton, Merle Oberon, Robert Donat, Wendy Barrie, Elsa Lanchester, Binnie Barnes - **p.:** London Film - **o.:** Gran Bretagna, 1931 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

1860 — **r.** e **sc.:** Alessandro Blasetti - **s.**: Gino Mazzucchi - **int.:** Giuseppe Gulino, Aida Bellia, Gianfranco Giachetti - **p.:** Cines - **o.:** Italia, 1933 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

THE CRUSADES (I Crociati) — **r.:** Cecil B. De Mille - **sc.:** Harold Lamb, Waldemar Young, Dudley Nichols - **int.:** Henry Wilcoxon, Loretta Young, Katherine De Mille, Ian Keith, C. Aubrey Smith, Joseph Schieldkraut - **p.:** Paramount - **o.:** U.S.A., 1935 - Copia della Ceskoslovenska Filmoteka, Praga.

JANOSIK (Janosik, il bandito) — **r.:** Martin Fric - **s.:** dal dramma di Jirí Mahen - **sc.:** Martin Fric, Karel Plicka, Karel Hasler - **int.:** Pal'o Bielik, Zlata Hajdukova, Andrej Bagar, Theodor Pistek, Elena Halkova - **p.:** Lloyd Film - **o.:** Cecoslovacchia, 1935 - Copia della Ceskoslovenska Filmoteka, Praga.

CONDOTTIERI — **r.** e **sc.:** Luis Trenker - **int.:** Luis Trenker, Loris Gizzi, Laura Nucci, Ethel Maggi - **p.:** Consorzio Condottieri - **o.:** Italia, 1937 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

SCIPIONE L'AFRICANO — **r.:** Carmine Gallone - **s.** e **sc.:** Camillo Mariani dell'Anguillara - **int.:** Annibale Ninchi, Camillo Pilotto, Isa Miranda, Francesca Bragiotti, Memo Benassi, Fosco Giachetti - **p.:** Consorzio Scipione l'Africano - **o.:** Italia, 1937 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

MININ J POJARSKIJ — **r.:** V. I. Pudovkin e M. Doller - **sc.:** V. Scklovski - **int.:** A. Chanov. B. Livanov, B. Circov - **p.:** Mosfilm - **o.:** U.R.S.S., 1939 - Copia della Ceskoslovenska Filmoteka, Praga.

SUVOROV — **r.:** V. I. Pudovkin e M. Doller - **sc.:** G. Grebner - **int.:** N. Cerkasov, V. Aksenov, S. Kilighin - **p.:** Mosfilm - **o.:** U.R.S.S., 1940 - Copia del Gosfilmofond, Mosca.

IVAN GROZNIJ (Ivan il terribile) — **r.** e **sc.:** S. M. Eisenstein - **int.:** Nicolaj Cerkasov, Ludmila Tzelikovskaja, S. Birman, V. I. Pudovkin - **p.:** Studi Riuniti Alma-Ata - **o.:** U.R.S.S., 1944 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

III° - FILM DI ARGOMENTO STORICO DEL DOPOGUERRA:

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI — **r.:** Marcel l'Herbier - **s.:** dal romanzo di Bulwer Lytton - **int.:** Georges Marchal, Micheline Presle, Adriana Benetti, Roldano Lupi, Mariella Lotti - **p.:** Universalia - **o.:** Italia, 1948 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

QUO VADIS ? (Quo Vadis ?) — **r.:** Mervyn Le Roy - **s.:** dal romanzo di Henrik Sienkiewicz - **int.:** Robert Taylor, Deborah Kerr, Leo Genn, Marina Berti - **p.:** Metro Goldwyn Mayer - **o.:** U.S.A., 1951 - Copia fornita dalla M.G.M.

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO — **r.:** Pietro Germi - **s.:** dall'omonimo racconto di R. Bacchelli - **sc.:** T. Pinelli, F. Tozzi, P. Germi - **int.:** Amedeo Nazzari, Fausto Tozzi, Cosetta Greco, Saro Urzì - **p.:** Cines-Lux - **o.:** Italia, 1951 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

ATTILA — **r.:** Pietro Francisci - **s.:** Ennio De Concini, Primo Zeglio - **int.:** Anthony Quinn, Sophia Loren, Henry Vidal - **s.:** De Concini, Zeglio, Frank Gervasi, Ivo Perilli - **p.:** Lux-Ponti-De Laurentiis - **o.:** Italia, 1953 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

ULISSE — **r.** : Mario Camerini - **s.** : basato sull'« Odissea » di Omero - **s.** : Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio De Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli, Irwin Shaw - **int.** : Kirk Douglas, Silvana Mangano, Anthony Quinn, Rossana Podestà, Jacques Dumesnil, Franco Interlenghi, Daniel Ivernel , Elena Zareschi - **p.** : Lux-Ponti-De Laurentiis - **o.** : Italia, 1953 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

FOLTAMADOTT A TENGER (**t.l.** : Il mare sorge) - **r.** : Kàlmàn Nadasdy- **s.** : Gyula Illyes - **int.** : Maj Britt Nilsson, Eva Dahlbeck - **o.** : Ungheria, 1953 - Copia del Magyar Allami Filmarchiwum, Budapest.

SENSO — **r.** : Luchino Visconti - **s.** : dalla novella omonima di Camillo Boito - **sc.** : Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti, Giorgio Prosperi, G. Bassani, C. Alianello - **int.** : Alida Valli, Farley Granger, Rina Morelli, Massimo Girotti, Heinz Moog - **p.** : Lux Film - **o.** : Italia, 1953 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

LA PATTUGLIA SPERDUTA — **r.** : Piero Nelli - **s** e **sc.** : Franco Cristaldi, Ivan De Begnac, Oscar Navarro, Piero Nelli - **int.** : Sandro Isola, Oscar Navarro, Giuseppe Aprà, Giuseppe Roumer, Annibale Biglione, Giuseppe Natta - **p.** : Vides Film - **o.** : Italia, 1954 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

MARIE-ANTOINETTE (Maria Antonietta, Regina di Francia) — **r.** : Jean Delannoy - **sc.** : Bernard Zimmer, Jean Delannoy, Philippe Erlanger - **int.** : Michèle Morgan, Richard Todd, Jacques Morel, Marina Berti - **p.** : London Film - Rizzoli - **o.** : Italia-Francia, 1955 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

LE FATICHE DI ERCOLE — **r.** : Pietro Francisci - **s.** : Pietro Francisci, basato sulle « Argonautiche » di Apollonio Rodio - **sc.** : Age, Furio Scarpelli, Pietro Francisci, Ennio De Concini - **int.**: Steve Reeves, Sylva Koscina, Gianna Maria Canale, Fabrizio Mioni, Lydia Alfonsi, Ivo Garrani - **p.** : Oscar Film - **o.** : Italia, 1957 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

VIVA L'ITALIA ! — **r.**: Roberto Rossellini - **s.**: Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Carlo Alianello, Luigi Chiarini - **sc.** : Sergio Amidei, Diego Fabbri, Antonio Petrucci, Roberto Rossellini, Antonello Trombadori - **int.** : Renzo Ricci, Paolo Stoppa, Franco Interlenghi, Giovanna Ralli, Tina Louise - **p.** : Cineriz - Tempo Film - Galatea - **o.** : Italia, 1960 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

EL CID — **r.** : Anthony Mann - **s.** : Diego Fabbri, Frederick M. Frank - **sc.** : Diego Fabbri, Basilio Franchina, Philip Yordan - **int.** : Charlton Heston, Sophia Loren, Raf Vallone, Geneviève Page, John Fraser, Gary Raymond, Massimo Serato - **p.** : Dear Film - Samuel Bronston Production - **o.** : Italia - U.S.A., 1961 - Copia fornita dalla Dear Film, Roma.

BARABBA — **r.** : Richard Fleischer - **s.** : dal romanzo omonimo di Par Lagerkvist - **sc.** : Christopher Fry, Diego Fabbri - **int.** : Anthony Quinn, Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Jack Palance, Arthur Kennedy, Katy Jurado, Norman Wooland, Valentina Cortese, Harry Andrews, Arnoldo Foà, Ernest Borgnine - **p.** : Dino De Laurentiis S.p.A. - **o.** : Italia, 1961 - Copia della Cineteca Nazionale, Roma.

I film

Two Weeks in Another Town

(Due settimane in un'altra città)

R.: Vincente Minnelli - *s.*: dal romanzo di Irwin Shaw - *sc.*: Charles Schnee - *f.* (Cinemascope, Metrocolor): Milton Krasner - *m.*: David Raksin - *scg.*: George W. Davis, Urie McCleary - *mo.*: Adrienne Fazan, Robert J. Kern, jr. - *int.*: Kirk Douglas (Jack Andrus), Edward G. Robinson (Maurice Kruger), Cyd Charisse (Carlotta), Dahlia Lavi (Veronica), George Hamilton (Davide Drew), Claire Trevor (Clara, moglie di Kruger), Rosanna Schiaffino (la Barzelli), James Gregory (Tom Byrd), Mino Doro (Tucino), Stefan Schnabel (Zeno), George Macready, Erich von Stroheim junior - *p.*: John Houseman, Ethel Winant per la M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: M.G.M.

Vincente Minnelli ha fatto scempio del più bel romanzo di Irwin Shaw. Particolarmente denso di umori di taglio attualissimo — inseriti tra i motivi più ricorrenti della solitudine e della vecchiaia, e dell'ossessivo presentimento del crollo ultimo —, dotato di un limpido e penetrante rigore psicologico, partecipe ad ogni occasione di una coscienza civile e politica forgiata attraverso i migliori ammaestramenti democratici dell'America rooseveltiana, il più recente romanzo di Shaw, edito nel 1960, possiede a nostro avviso pregi narrativi e sincerità d'ispirazione pari soltanto ai migliori racconti della raccolta « Scommessa sul fantino morto ».

Esso, oltre tutto, poteva rappresentare — ciò che più conta in relazione alla riduzione cinematografica che ne è stata fatta — un'occasione rara per un regista d'ingegno che avesse voluto ricavarne anche soltanto un panorama attendibile di quella « Hollyvood sul Tevere » che si è venuta creando a Roma nel corso dell'ultimo decennio e che tenta, un po' melanconicamente, di prolungare un antico splendore che si è andato inesorabilmente spegnendo. Minnelli ha fatto scempio, oltre che dei personaggi (persino di quelli scolpiti a tutto tondo nelle pagine), anche dell'occasione di ricreare un ambiente già di per sé suggestivo, e ha tradito la molta generosità del testo al limite della peggiore storia fumettistica che a lui e allo sceneggiatore Charles Schnee fosse concesso di immaginare.

Osserviamo, pertanto, che genere di manipolazioni hanno subito alcuni dei personaggi più quadrati — e più indicativi ai fini del racconto — del romanzo di Shaw; e in primo luogo il protagonista. Nel libro, l'ex attore Jack Andrus, che aveva abbandonato la carriera alla fine della guerra a causa di una ferita riportata sul fronte europeo, è un funzionario della NATO

a Parigi, il quale accetta l'invito a Roma, ove il suo vecchio amico regista sta girando un film e ha bisogno di aiuto, sia per evadere da una « routine » borghese che si fa sempre più pesante sia per la segreta speranza di trovare l'occasione di troncare una professione (il lavoro per l'armamento europeo) che contrasta non poco con i suoi slanci democratici e che gli viene rimproverata persino dal figlio maggiore. Nel film, invece, egli è un caso patologico: per raggiungere l'amico a Roma viene dimesso da una clinica psichiatrica californiana in cui era rimasto rinchiuso per tre anni (era stato un grave incidente d'auto, guidata in stato di ubriachezza, a stroncargli la carriera d'attore). Di conseguenza, mentre nel romanzo Andrus trova l'occasione, durante le due insonni settimane romane, di proporsi tutto un esame di coscienza sul proprio passato in una profonda crisi senza soluzione, nel film assistiamo ai casi di un nevrotico che si risolvono con una pazza corsa in macchina per le vie di Roma, ancora una volta in stato di ubriachezza ma senza incidenti.

Un personaggio chiave, per molti versi, è poi nel libro quello del giovane Robert Bresach, l'aspirante regista convinto che « la grande arte del ventesimo secolo verrà fuori dal cinema », che « lo Shakespeare di questo secolo sarà un regista di cinema », e che è venuto in Italia perché « gli italiani fanno i soli film che non danno il vomito alle persone per bene; e se uno si interessa sul serio di cinema, deve venire qui a imparare ». Bresach è per Andrus e per l'amico regista Maurice Delaney (Kruger nel film), cui è rimasto soltanto il mestiere, il simbolo delle loro illusioni perdute e del loro fallimento. Sullo schermo il personaggio è andato totalmente disperso, essendo stato prestato senza scopo alla figura del giovane attore Davie Drew (interpretato da George Hamilton) il quale offre più che altro il pretesto, ad un certo punto della vicenda, per una scorribanda alla sua ricerca lungo Via Veneto e in una serie di convenzionali locali notturni, a edificazione della propaganda turistica « Rome by Night ».

Si potrebbe continuare con il personaggio di Sam Holt, l'industriale del petrolio che investe senza speranza milioni nel cinema per sottrarli al fisco, o con quello di sua moglie, assetata di maternità (personaggi entrambi praticamente scomparsi dal film); poi con quello del « grande » Delaney (una specie di Mervyn Le Roy) che non vuole riconoscere il proprio tramonto dopo soli due o tre film veramente geniali realizzati trent'anni prima, o con quello di Veronica, umiliato sullo schermo anche dall'inconsistenza dell'attrice Dahlia Lavi. Ma non vale la pena di infierire oltre, tanto appaiono degradate l'intelligenza e la sensibilità di Irwin Shaw — il quale, oltre tutto, essendo anche uomo di cinema, come sceneggiatore, e come tale avendo anche lavorato in Italia, conosceva bene i suoi « polli » e l'ambiente descritto — dall'imperante cattivo gusto di Minnelli.

L'ambiente — lo si è già accennato — ristagna nella convenzione più assoluta, quando pure sia concesso allo spettatore di accorgersi, da uno sfondo o da una figura macchiettistica, che la storia si sta svolgendo a Roma. A conti fatti, in questo caso è venuta a mancare a Minnelli anche la consueta attenzione alla cornice entro cui è solito collocare le sue contorte vicende: questa almeno non mancava in *The Bad and the Beautiful* (Il bruto e la bella, 1953) che riguardava l'ambiente di Hollywood. Persino l'impiego del colore vi appare casuale, se

si escludono i toni accesi impiegati nella stanza del regista infermo.

Alle varie falsificazioni concorre anche l'interpretazione, fatta eccezione per Edward G. Robinson (il regista) e Claire Trevor (sua moglie) l'istrionismo dei quali può apparire abbastanza aderente all'impostazione dei due personaggi. Niente, invece, contro le continue svolte assurde del suo Jack Andrus poteva fare il valente Kirk Douglas, specie affiancato a una Cyd Charisse che interpreta una figura di comodo (l'ex moglie del protagonista) anch'essa totalmente reinventata rispetto al libro.

LEONARDO AUTERA

Mutiny on the Bounty

(Gli ammutinati del Bounty)

R.: Lewis Milestone - *r. II troupe*: James C. Havens - *s.*: dal romanzo di Charles Nordhoff e James Norman Hall - *sc.*: Charles Lederer - *f.*: (Ultra Panavision 70, Technicolor): Robert L. Surtees - *m.*: Bronislau Kaper - *scg.*: George W. Davis, J. McMillan Johnson - *e.s.*: Arnold Gillespie, Lee Le Blanc, Robert R. Hoag - *mo.*: John McSweeney jr. - *int.*: Marlon Brando (Fletcher Christian), Trevor Howard (William Bligh), Richard Harris (John Mills), Hugh Griffith (Alexander Smith), Tarita (Maimiti), Richard Haydn (William Brown), Tim Seely (Edward Young), Percy Herbert (Matthew Quintal), Gordon Jackson (Edward Birkett), Noel Purcell (William McCoy), Duncan Lamont (John Williams), Chips Rafferty (Michael Byrne), Ashley Cowan (Samuel Mack), Eddie Byrne (John Fryer), Keith McConnell (James Morrison), Frank Silvera (Minarii), Ben Wright (Graves), Torin Thatcher (Staines), Matahiarii Tama (capo haitiano) - *p.*: Aaron Rosenberg per la Arcola - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: M.G.M.

Volendo restare nel « genere », direi che il film « nautico » *H.M.S. Defiant* (Ponte di comando) di Lewis Gilbert è assai più efficace di *Mutiny on the Bounty* (Gli ammutinati del Bounty) di Lewis Milestone. È più sodo l'intreccio, le occasioni drammatiche sono meglio sviluppate, e più sottile è la interpretazione del Comandante, che è impersonato da Alec Guinness. Benché questi debba essere, intimamente, aperto e magari anche dolce, e Capitano Bligh altrettanto duro e gretto, cioè i due caratteri siano completamente diversi, tuttavia c'è un confronto di « resa » che, al termine, pone qualche gradino al di sotto l'Howard, che non è « eccezionale » nella recitazione come lo è il Guinness, sempre pieno di nerbo; o come lo fu Charles Laughton (nella prima edizione del *Bounty*) pur se tendenzialmente istrionico.

Anche Marlon Brando, sia l'età e il peso, sia il soggetto che lo obbliga ad alternare effeminatezze da ufficiale aristocratico (Fletcher Christian) con la virilità dell'ammutinato « ideologico », appare al di sotto delle sue prestazioni normali (come di quella del Gable che fu, nel film di Frank Lloyd, il « secondo » di Bligh). Tarita (Maimiti) e gli altri tahitiani non esistono che per prolungare il trattenimento e rendere più spettacolare l'episodio nell'isola felice. Quanto ai caratteristi di contorno — i marinai — sono efficienti come spesso accade nel film commerciale americano: e il giovane Richard Harris, ritenuto il più dotato, appare in un ruolo che è ideato, come gli altri, con molta schematicità. Poco ricordevole Tim Seely nel ruolo del guardiamarina che già fu tenuto da Franchot Tone.

Se si è parlato subito della interpretazione, più che della produzione nell'assieme, la quale tende a portare quale vera « vedette » del film la nave « Bounty » — appositamente ricostrui-

ta, e con somma cura e fedeltà storica, dall'architetto nautico James Havens — è perché il film non ha particolari qualità da segnalare, sul piano della regìa, che non siano quelle di mestiere. V'è un dispendio di mezzi, voluto dalla produzione, ma l'abbondanza di comparse esotiche non è necessariamente sinonimo di effetto.

Le coreografie sbilanciano e attenuano il lato sinistro della storia, come non avvenne nel film del Lloyd, che aveva preso una caratteristica sadica per la impostazione data al personaggio di Bligh dal Laughton; dove quello dell'Howard è soltanto meschino, privo di « humour », duro e crudele, ma in fondo di una statura e solidità tutta fisica, senza spiragli.

A momenti, perduta di vista l'azione drammatica per cui il film fu ideato, sembra di vedere un film di viaggio con spunti romantici reperiti in un quadro documentario: e anche la musica, scritta secondo i moduli epici, tradizionali, del film d'azione, si trasforma volentieri, come lo stesso « décor » e la coreografia, nel film-rivista. Nell'intermezzo « esotico » la progressione drammatica si scarica, e la stessa, fondamentale cattiveria di Bligh, ne esce diminuita. I marinai si divertono: e quindi non possono che odiare di meno. Ciò che è truce diventa per qualche istante sollazzevole: e si ride anche perché Bligh balla.

Niente, insomma, trasporta questa pellicola su un piano più elevato e non comune di spettacolo. Siamo nel più assoluto immobilismo produttivo industriale. Dal 1935 al 1962 parrebbe, in questo caso, che Hollywood non abbia imparato nulla; se mai disimparato.

MARIO VERDONE

The Chapman Report

(Sessualità)

R.: George Cukor - *s.*: dal romanzo « Foeminae » di Irving Wallace - *adatt.*: Grant Stuart, Gene Allen - *sc.*: Wyatt Cooper, Don M. Mankiewicz - *f.*: (Technicolor): Harold Lipstein - *m.*: Leonard Rosenman - *scg.*: Gene Allen - *mo.*: Robert Simpson - *int.*: Efrem Zimbalist jr. (Paul Radford), Jane Fonda (Kathleen Barclay), Shelley Winters (Sarah Garnell), Claire Bloom (Naomi Shields), Glynis Johns (Teresa Harnish), Ray Danton (Fred Linden), Ty Hardin (Ed Kraski), Andrew Duggan (dottor Chapman), John Dehner (Geoffrey Harnish), Harold J. Stone (Frank Garnell), Corey Allen (Wash Dillon), Jennifer Howard (Grace Waterton), Henry Daniell (dott. Jonas), Roy Roberts (Alan Roby), Chad Everett (garzone), Hope Cameron (Ruth Linden), Cloris Leachman (miss Selby), Evan Thompson (Cass Kelly) - *p.*: Richard D. Zanuck per la Darryl F. Zanuck Prod. - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Warner Bros.

A memoria nostra *Sessualità* è, con l'eccezione di *Estasi* (Song without End, 1959), il peggior film girato da Cukor dopo la guerra. Se, però, per l'altro film si può a ragion veduta parlare di responsabilità molto limitata (Cukor sostituì Charles Vidor, morto a Vienna dopo tre settimane di riprese), che attenuanti può accampare il vecchio e raffinato artigiano di origine ungherese per questo melodramma prudentemente erotico che ha un'ideologia da « Readers' Digest » e una confezione da « Harper's Bazar »? Non basta, a Hollywood, essere professionisti disciplinati, senz'ambizioni né grilli d'autore per la testa per evitare le noie con la produzione, e nella sua trentennale carriera Cukor ne ha avute parecchie: l'abbandono della regia di *Via col vento,* chiesto da Clark Gable; il massacro di *È nata una stella*; lo squisito *Diavolo in calzoncini rosa* rovinato al montaggio; le mani legate

durante la lavorazione di *Facciamo l'amore*.

In attesa di conoscere gli eventuali retroscena, possiamo fare un'ipotesi: la scelta di Cukor per questa « soap-opera » si deve verosimilmente non soltanto alla sua fama di « woman's director » ma al garbo, al gusto, al senso della misura, all'eleganza che contraddistinguono il suo mestiere registico, qualità che devono essere sembrate a Zanuck padre e figlio solide garanzie per far passare uno scenario passabilmente audace, almeno in relazione alla mentalità puritana del pubblico americano e al codice di censura hollywoodiano.

Il romanzo di Irving Wallace dal quale il film è stato tratto è stato negli Stati Uniti un « best-seller »; il suo successo, appoggiato a una consueta e anonima astuzia di confezione narrativa, è dovuto allo sfruttamento di quella problematica erotico-sessuale che è diventata di moda nell'industria culturale statunitense specialmente dopo la pubblicazione dei rapporti Kinsey. Il dottor Chapman che dà il titolo al libro adombra, infatti, proprio Kinsey, e il romanzo di Wallace è, alla resa dei conti, una parafrasi volgarmente romanzesca della sua inchiesta e dei metodi che l'hanno ispirata.

Il film si presenta come una quadruplice esemplificazione di casi anormali sul comportamento sessuale della donna americana della media e ricca borghesia. Il dosaggio degli ingredienti è accuratamente calcolato: si va dal naturalismo esasperato della ninfomane alcoolizzata senza rimedio che ha per traguardo il suicidio (Claire Bloom) al caso della fanciulla ricca di sentimento ma frigida per un complesso vagamente edipico (Jane Fonda) che trova la salvezza nell'amore comprensivo e illuminato di un intervistatore del dottor Chapman (Efrem Zimbalist jr.); si passa dai toni della commedia sofisticata in bilico sulla « pochade » dell'episodio di Glynis Johns a quelli di un bovarismo crepuscolare su misura per Shelley Winters. È sintomatico che gli ultimi due casi che implicano relazioni extramatrimoniali si risolvono puntualmente col ritorno delle adultere deluse e pentite al focolare domestico.

La morale conclusiva è perfettamente in linea con l'ipocrita e pruriginoso conformismo del racconto: i casi esposti rappresentano le eccezioni alla regola della felicità coniugale della borghesia americana.

Dopo aver aggiunto che in questo gineceo i personaggi maschili sono evanescenti sagome bidimensionali, possiamo osservare che l'azzardo nella spregiudicata scelta di Claire Bloom e di Jane Fonda per due personaggi scarsamente compatibili con il rispettivo « phisique du rôle » s'è rivelato fortunato soltanto per la prima; la pimpante figlia di Henry Fonda è senz'altro fuori parte e manifesta chiaramente il proprio disagio. La Winters ha un rendimento medio in un personaggio così congeniale da sembrare frusto mentre l'arguta Glynis Johns disegna con estro una figura di una buffoneria fin troppo divertita. Rimane il contributo registico di Cukor, magistrale direttore d'attrici; è rintracciabile nella raffinata lindura scenografica e fotografica (dietro alla macchina da presa c'è Harold Lipstein, suo prezioso collaboratore nel *Diavolo in calzoncini rosa*) e almeno in un momento di straordinaria intensità drammatica in cui sapienza della « mise en place » e uso del colore concorrono a un ammirevole risultato: la scena in cui Claire Bloom si guarda allo specchio prima di avvelenarsi.

MORANDO MORANDINI

Les liaisons dangereuses 1960

(Relazioni pericolose)

R.: Roger Vadim - *s.*: dal romanzo di Choderlos de Laclos - *adatt.* e *sc.*: Roger Vadim, Roger Vailland, Claude Brulé - *f.*: Marcel Grignon - *scg.*: Robert Guisgand - *m.*: Thelonius Monk e Marcel Romano - *mo.*: Roger e Victoria Mercanton - *int.*: Gérard Philipe (Robert Valmont), Jeanne Moreau (Juliette), Annette Stroyberg (Marianne), Jeanne Valérie (Cécile), Simone Renant (madre di Cécile), Jean-Louis Trintignant (Danceny), Nicolas Vogel (Court), Boris Vian (Prévan), Fred O'Brady, Madeleine Lambert, Gillian Hills, Paquita Thomas, Jacques Brizzio, Serge Marquand, le orchestre Barney Wilen e Art Blakey's Jazz Messengers - *p.*: Leopold Schloberg per Les Films Marceau - *o.*: Francia, 1959 - *d.*: Columbia-Ceiad.

« Le *Liaisons* sono una partita a scacchi », ha scritto Arrigo Cajumi, « che l'intelligenza guida e regola ». E aggiunge: « E non si esce di lì » (1). Miglior definizione non si potrebbe dare del romanzo che Laclos scrisse probabilmente nel 1781 e la cui crescente fortuna presso la cultura moderna è testimoniata, da ultimo, anche dalla sua riduzione cinematografica. E Vadim, perfettamente in linea, mette una scacchiera, con dispostivi i pezzi per una partita, come sfondo ai titoli di testa. « Non si esce di lì », rileva Cajumi, perché ormai la critica ha fatto giustizia delle molte angolazioni da cui il romanzo era stato visto dal suo apparire in poi, e Libero Solaroli, che Trompeo ha definito lo studioso italiano di Laclos « forse più minuziosamente informato, certo più appassionato », dedica un intero capitolo del suo fondamentale libro (2) a « Come non si deve scrivere un libro su Laclos ». Con argomentazioni precise Solaroli confuta le tesi critiche più diffuse sullo scrittore settecentesco: che si tratti d'un moralista rivoluzionario (benché, certo, sia poi stato attivo fra i Giacobini) o d'uno scrittore immoralista o d'un illuminista o addirittura solo d'un provinciale che per ambizione cercasse il successo in un libro di scandalo. Ci troviamo di fronte, dunque, ad un primissimo esempio di lucida analisi psicologica, di introspezione che precorre le vie variamente battute dal romanzo contemporaneo.

Lo scrittore ci porta nel bel mondo parigino alla vigilia della Rivoluzione e ne offre un ritratto ferocissimo spingendo all'estremo la contraddizione fra un sistema di valori morali e religiosi accettati ed esaltati e la loro pratica inosservanza, contraddizione sanata, o coperta, in un solo modo, che è naturalmente il ricorso all'ipocrisia, al culto della rispettabilità più che della vera moralità, della reputazione esteriore più che della coerenza intima e segreta. La marchesa di Merteuil è appunto una giovane donna stimata, oltreché per la bellezza, per la indiscutibile virtù. Ma dietro la facciata è ben diversa: ha da lungo tempo un amante, il visconte di Valmont, e non disdegna di concedersi anche ad altri. Ma se un amante la lascia prima che lei, stanca, lo congedi, è capace di raffinate vendette, volte a screditarlo per sempre o a colpirlo negli affetti più cari. Il rapporto Marchesa-Visconte va tuttavia al di là di questa tresca abbastanza comune: essi, tradendosi reciprocamente con piena libertà, si confidano ogni cosa, ed anzi l'uno aiuta

(1) ARRIGO CAJUMI: Prefazione a *I pericoli delle passioni* di Laclos, trad. it. di Adolfo Ruata de « Les liaisons dangereuses », Torino, Einaudi, 1949.

(2) LIBERO SOLAROLI: *Laclos*, con prefazione di P.P. Trompeo, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

l'altro, quando occorra, a perfezionare una conquista o a far cadere una donna troppo virtuosa. Nella società dei valori dichiarati e non vissuti, il loro divertimento crudele è spingere anche negli altri all'estremo la contraddizione, dimostrando che non esiste virtù e che anche la persona più onorata alla lunga è indotta a cedere al male.

Laclos, che era un ufficiale d'artiglieria, porta, è stato detto più volte, un gusto geometrico nell'intreccio, facendo delle varie imprese di seduzione di cui è protagonista Valmont, aiutato dalla marchesa, delle semplici battaglie, prive di sentimento, guidate solo dalla fredda logica e dallo sfruttamento abile della psicologia, battaglie — o partite, se vogliamo rimanere all'analogia degli scacchi — che presuppongono una strategia ed una tattica. Pur senza intenti programmatici di polemica sociale, Laclos perviene a proiettare una sua luce discriminante sui fatti proprio nella misura in cui il suo stile asciutto, senza enfasi né inutili descrittivismi (il che lo pone lontano dai libertini suoi contemporanei e lo difende da ogni accusa di immoralità), sembra lasciare ai soli fatti, con la loro crudeltà, il campo. Ne emerge un coerente e continuo impegno etico, che non ha bisogno della finale disfatta dei protagonisti, colpiti e distrutti dal proprio stesso giuoco, per condannarli, essendo tutta l'opera una decisa denuncia d'un costume svilito e sfatto, d'una comunità non più tale, dove i rapporti umani sono falsati all'origine. Per quel che possono interessare i « fatti », comunque, Valmont è sconfitto quando, incaponitosi d'una donna sposata fedelissima al marito, si accorge di amarla e soffre dopo averla rovinata.

Les Liaisons, come è noto, è un autorevole esempio di romanzo epistolare: il modo in cui si presenta, cioè, è una serie di lettere che i protagonisti si scrivono. Già Giovanni Macchia rilevò la necessità di quella forma, nata dal voler « usare di una forma letteraria che non dimenticasse la schematicità e l'articolazione e l'ordine inerenti all'espressione drammatica e al tempo stesso superasse quest'ultima per soddisfare altre esigenze » (3). (Una poetica del romanzo non era allòra attuale, e Laclos aveva i suoi ascendenti piuttosto nella tradizione tragica teatrale: è stato fatto a più riprese il nome di Racine). Necessità della forma epistolare per risolvere quei problemi che il romanzo contemporaneo risolverà in altro modo, ad esempio col monologo interiore.

Ora, è dalla forma appunto che crediamo convenga affrontare il film di Vadim per constatarne la sostanziale vacuità. Ambientato ai giorni d'oggi, esso sciorina al sole una serie di fatti, puntualmente ricavati dal folto materiale narrativo lasciato da Laclos; e i personaggi hanno gli stessi nomi. Non più dunque una soggettività, sia pure variata a seconda dello scrivente delle lettere, bensì la normale narrazione in terza persona del normale racconto cinematografico. Ma che senso ha, scelta questa soluzione, introdurre le lettere di quando in quando e farvi corrispondere qua e là delle sequenze soggettive? Oggettivo e soggettivo non si legano e ne vien fuori un ibrido che lascia piuttosto freddi, tanto più che l'alterazione di alcuni caratteri rende i fatti stessi incomprensibili. Juliette (la marchesa del testo) è notoriamente l'amante di Valmont e con lui vive, il tutto accettato pacificamente dall'ambiente abbastanza « emancipato » in cui i due personaggi si collocano: il bel mondo parigino di oggi.

---

(3) GIOVANNI MACCHIA: *Il cortegiano francese,* Firenze, Parenti, 1943.

Tutto il contrasto fra rispettabilità esterna ed interna corruzione va perciò a rotoli, tanto che alla fine, per far finir male Juliette, Vadim non può più ricorrere, come Laclos, alla resa di pubblico dominio delle lettere che svergognano per sempre la marchesa, e deve ricorrere al mezzuccio d'effetto che le lettere, che lei sta bruciando, le appicchino il fuoco e le rovinino irrimediabilmente il volto (per concludere con una frase abusata e moralistica come « il suo viso è ora lo specchio della sua anima »). Seconda falla, la piccola Cécile, l'innocente appena uscita di convento che marchesa e amante porteranno sempre più in basso sfruttandone appunto la totale ingenuità di chi non conosce il mondo. Qui Cécile è fidanzata ma frequenta di nascosto un altro uomo, e, se non fosse lui a rifiutare, sarebbe benissimo disposta a vivere con lui senza farsi sposare. " Ninfetta " più che " candida ", non stupisce che ceda alle seduzioni di Valmont; tant'è che la cosa non ha molto effetto nemmeno su di lui. E perché poi, quando l'innamorato di lei uccide Valmont, Cécile sorride ai fotografi in tribunale come una divetta in cerca di notorietà?

Malgrado gli scacchi scelti come insegna, Vadim non ha capito molto dello spirito di Laclos; o forse non ha potuto capirlo, e s'è piuttosto ispirato al gusto, o cattivo gusto, delle illustrazioni piccanti che adornarono le edizioni popolari del romanzo facendolo passare per quel che non era. L'insistenza del regista nel descrivere amplessi e nel mostrare nudi (nell'edizione italiana tutti eliminati) è esattamente il contrario del castigato sorvolare di Laclos, a cui la pornografia non interessava. Padronissimo, naturalmente, il regista di prender spunto da Laclos per fare opera sua; ma, visto che l'opera è informe, zeppa di fatti non sorretti da capacità analitiche (non diciamo poetiche), gli amplessi restano amplessi e i nudi nudi; e col comodo paravento d'un illustre testo della letteratura francese, Vadim resta quel che è, un modesto regista che qui non fa nemmeno rilucere certa intelligenza di mestiere altra volta dimostrata, un eterno perseguitato dall'ossessione del sesso, di cui non sa che essere, alla fine, un illustratore senz'arte. Una parola è da dire, per chiudere, sulla splendida prestazione di Jeanne Moreau, una Juliette cinica e sprezzante a tutto tondo, costantemente pervasa da un amaro presentimento di sconfitta.

ERNESTO G. LAURA

La marcia su Roma

R.: Dino Risi - *s.* e *sc.*: Ghigo De Chiara, Sandro Continenza, Age, Scarpelli, Ettore Scola, Ruggero Maccari - *f.*: Alfio Contini - *m.*: Piero Piccioni - *int.*: Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Roger Hanin (capitano Paolinelli) - *p.*: Fair Film (Roma) e Orsay Film (Parigi) - *o.*: Italia-Francia, 1962 - *d.*: Dino De Laurentiis.

Il sorpasso

R.: Dino Risi - *s.* e *sc.*: Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari - *f.*: Alfio Contini - *m.*: Riz Ortolani - *scg.*: Ugo Pericoli - *mo.*: Maurizio Lucidi - *int.*: Vittorio Gassman (Bruno Cortona), Jean-Louis Trintignant (Roberto Mariani), Catherine Spaak (Lilly, figlia di Bruno), Luciana Angiolillo (moglie di Bruno), Claudio Gora (Bibì, fidanzato di Lilly), Linda Sini, Franca Polesello, Edda Ferronao, Nando Angelini, Lilli Darelli, Bruna Simionato, Mila Stanic - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair Film-Incei Film-Sancro Film - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Incei.

La storia di Dino Risi quale regista cinematografico è abbastanza nota: a suo carico ci sono film come *Pane,*

amore e ... e *Poveri ma belli* che presuppongono conoscenza del mestiere e della tecnica, ma che nello stesso tempo sono tra i corifei dell'« evasione » in cui, dopo gli anni rigogliosi del neorealismo, piombò il cinema italiano.

D'altra parte quelle di Risi sono le origini di un documentarista serio e dotato di una personalità matura e conseguente, legata all'osservazione pensata della realtà e a una problematica minuta ma precisa. Per qualche tempo si poteva essere indotti a pensare che fosse la solita questione del regista preparato ed esperto il quale, pur di dirigere film e di sviluppare le proprie conoscenze, si adattasse a soggetti prevalentemente commerciali: e questo pressappoco fino al 1958 di *Poveri milionari.* Ma poi i film per così dire leggeri continuavano (ad esempio, *Il mattatore*), anche dopo che la raggiunta fama almeno commerciale avrebbe giustificato e autorizzato la scelta di temi e di môdi più impegnati e maturi. Si trattava probabilmente della facilità del successo (*Il mattatore, Il vedovo*), la quale non invogliava certamente il regista a mutamenti e quindi a rischi inevitabili: l'esempio non è unico, anzi, anche nella storia del cinema italiano. Ma, essenzialmente, occorre dire che il regista aveva trovato la sua vera natura, la sua vera personalità nelle commedie che, del tutto « non impegnate » per alcuni anni, cominciarono col tempo a esserlo di più, anche se logicamente nella direzione e nelle chiavi congeniali alla loro natura. Infatti, gli anni e i film sono passati e l'indirizzo è sempre lo stesso e ben chiaro nei toni del divertimento, della commedia, del costume. Dopo *Un amore a Roma* (1960), *Una vita difficile* (1961) è già, al riguardo, abbastanza indicativo, ma è con *Il sorpasso* — l'ultimo film che Risi ha diretto, anche se presentato sugli schermi in una differente successione — che quelli che sono gli interessi narrativi del regista, e diremmo stilistici, se il termine non potesse sembrare esagerato, si vengono definendo a chiare note e con maturazione.

La marcia su Roma, da parte sua, l'altro film di Risi del '62, tocca, del cinema leggero italiano, aspetti assai più discutibili e, nei risultati, riscuote assai meno la nostra simpatia. I rapporti tra i due film si limitano dunque, in fondo, al fatto che il regista sia la stessa persona — senza tuttavia che questo risulti, all'interno, troppo visibile — e la stessa persona uno degli attori principali, Gassman, il quale invece non muta molto i toni della sua recitazione, col risultato di essere assai più vivo in quello dei due film nel quale il personaggio che egli crea ha una giustificazione narrativa consistente e una precisa autonomia, e cioè *Il sorpasso,* ancora una volta. Quest'ultimo non è un capolavoro, intendiamoci, un film eccezionale e nemmeno un film privo di difetti o del tutto originale. Ma che si tratti di un'opera con una autonoma ragione d'essere, con un arco narrativo efficace, più di una acuta notazione e un colpo d'ala finale di rara vivezza, è fuori di dubbio: e se non le facessero difetto il senso della misura, e se il gusto di certe battute fosse affidato in maggior mole allo spirito e all'intelligenza, con più fiducia, anziché a una volgarità inutile e gratuita e a una superficiale ricerca della battuta facile, saremmo di fronte, naturalmente, a un film ancora più riuscito e efficace. È comunque l'opposto, diciamolo subito, per *La marcia su Roma,* e in base a motivi che non inficiano le considerazioni di cui sopra, perché il film è sbagliato alle origini più che

nell'esecuzione, nella struttura più che nello svolgimento.

Florestano Vancini, il regista de *La lunga notte del '43,* stava per fare un film, ancora nel '61, sulle origini del potere fascista, con quello stesso titolo, e sarebbe stata certamente un'opera affrontata con una intonazione storicistica e una precisa prospettiva morale. Il progetto di Vancini non andò in porto né, per ora, se ne parla più, ma il titolo — e il titolo soltanto — fu ripreso per il film di Risi.

La linea è quella inaugurata da *La grande guerra,* un film di valore e, in più, di una importanza forse non ancora bene illuminata, ma al quale, come è successo ad altri (esempio, *Due soldi di speranza*), è toccato in sorte di essere l'ispiratore di tutta una serie di fatiche minori, impostate spesso su una gratuita satira alle cose importanti. È lecito ridere su tutto, per carità! Anzi l'umorismo è una delle chiavi e delle armi della civiltà e dell'intelligenza. Ma il senso delle proporzioni e l'essenza profonda della materia devono sempre essere evidenti e identificabili. In realtà, i lati macabri, violenti, antilegalitari della « marcia su Roma », il senso della tremenda involuzione che all'Italia si andava preparando ebbero una netta prevalenza sui motivi umoristici, tanto più — e questo è fondamentale — che il racconto di Risi non è svolto su di una prospettiva di carattere storico, in cui la satira e l'ironia possono pur avere una qualche cittadinanza anche con argomenti di questo genere, ma su di un piano di assoluta cronaca *contemporanea.* E le confuse riproduzioni, nel film, di circostanze reali, non aggiungono nulla all'approfondimento della narrazione, ma anzi, così vacue e impressionistiche, incidono negativamente anche sulla linearità dello svolgimento qual è costruito. Superficiale, impreciso, indeciso nella sostanza, senza il coraggio di nessuna vera presa di posizione, il film ai fascisti vecchi e nuovi può non dispiacere affatto, e anzi ha gli elementi per dare corda ad alcuni aspetti del loro malinteso spirito di avventura e malinconica autarchia e di irresponsabile e vacua violenza. La cronaca ci aiuta a notare che non è successo, per questo film, nulla di quel che accadde in altre occasioni, a base di bombette puzzolenti, di pugni e di manganellate, a parte sporadiche e forse ... non aggiornate proteste a Foggia e a Bolzano: e si tratta di un silenzio (che ci sentiamo di escludere sia dovuto a vera educazione civica) che è più eloquente di qualsiasi proclama. Il film è, in sostanza, al punto in cui arrivò, molti anni fa, uno Zampa minore, ad una esibizione legata ai lati campagnoli di una impresa che aveva anche molte caratteristiche di improvvisazione e di sorpresa, a vantaggio, paradossalmente, — qui si sostiene — di coloro che riuscirono con tutti i difetti *organizzativi* a condurla a termine! D'altronde ai fascisti di ieri e di oggi può perfino giovare che la « marcia » non sia stata attaccata con accuse di fondo, così da indurli a sostenere che non esistano gli argomenti per farlo. Nel complesso si tratta dunque di un film abbastanza sconveniente e assai ovvio e dal « divertimento », in fin dei conti, limitato e pressapochista.

Il sorpasso è invece un'opera assai più matura e ragionata: può darsi che Risi abbia realizzato *La marcia su Roma* senza porsi troppi problemi (e comunque tale responsabilità non è di poco conto), ma è certo che ha voluto fortemente *Il sorpasso* sul piano di una realizzazione ragionata e personale, come un film pensato e condotto a termine con notevole vivezza.

La collaborazione con Gassman è andata certamente al di là dei rapporti pur vivi fra regista e protagonista, e l'attore — senza rinunciare a fatiche e a espedienti — ha contribuito in maniera rilevante a più di un risvolto del personaggio, che non è esente, nella costruzione e nell'interpretazione, da precise venature autobiografiche. Una maturazione, una amarezza inconsuete in figure di questo tipo — ancora una volta l'origine prima è in Monicelli — arricchiscono dunque le linee abbastanza consuete dell'impostazione del film e anche della recitazione, emancipando Gassman da una certa rigidità della mimica, rigidità che tuttavia — in un film non di primi piani nei quadri, nelle sequenze, nel ritmo — non influisce sulla credibilità dei movimenti dell'attore, il quale ha ormai, di fronte alla macchina da presa, una disinvoltura di movimenti come un tempo soltanto il teatro gli concedeva, pur necessitando, ogni volta, di un sostrato nuovo, per evitare eccessive ripetizioni.

Il sorpasso è un film divertente nel senso proprio del termine, e in più ha in sé più di un motivo aperto alla riflessione e all'approfondimento: quell'inizio così pazzoide e picaresco, ad esempio, quel finale imprevedibile eppure tutt'altro che psicologicamente ingiustificato, quella parte centrale con la distruzione della poesia dell'infanzia e dei ricordi più belli dello studente, il senso delle differenti prospettive che deformano il medesimo tema e le medesime forze. Nel cinema italiano, è noto, mancano opere che possano aspirare con dignità a un piano artigianale di interessi superiori alla media. *Il sorpasso* va a far parte dei pochi film del gruppo, anche perché coglie i sintomi di un'aria estremamente italiana, in un tema vicino a una sorta di improvvisazione emotivamente caratteristica nelle circostanze, nei personaggi e, perfino, negli istinti di cui il personaggio è eroe e vittima. In un certo senso l'attualità del film va a scapito di una introspezione di relazioni più ampia e più diretta; ma sotto un altro profilo vale la pena sottolineare che Risi ha còlto una situazione in atto, che è di sfacelo e di disintegrazione morale e materiale. È anche tutto questo che ribadisce la conseguenzialità del finale, con la tragica conclusione della doppia avventura di Bruno, il bullo, e dello studente: una guida pazzesca porta l'automobile a uno sbandamento che lancia il giovanotto fuori della portiera, e per la prima volta sul viso di Bruno appare un'ombra di stupore e di angoscia, di pensierosa coscienza della proprie azioni, di senso di responsabilità legato all'affiorare del dubbio che la sua vita di tutti i giorni possa non essere quella giusta, se aperta a tali terribili improvvisazioni, e se chi paga è ancora una volta l'innocente. La conclusione del film è più forte e valida anche in virtù dell'anticonformismo di rinuncia a un lieto fine che avrebbe potuto presumere, invece, di andare più vicino alla natura della storia o, per lo meno, ai gusti del pubblico. In un certo senso, quindi, Risi ha sfidato le consuetudini e ha effettuato una sorta di esperimento addirittura sulle clausole e sul « corpus vile » del film leggero italiano, da un lato incatenando lo spettatore e dall'altro piegando il film alle proprie esigenze, non tanto di « messaggio » quanto di spirito e di umanità. Ed è stato aiutato, come si è accennato, anche da una collaborazione attenta e interessata da parte degli attori. Gassman, in primo luogo, che dà fondo al suo repertorio e ha trovato con Risi una affinità di rapporti e di intendimenti inferiore forse soltanto a quella di un tempo con

Monicelli (ma, per il futuro, dovrà sempre più operare una scelta precisa e attenta dei soggetti); e poi Jean-Louis Trintignant, il timido Roberto improvvisamente costretto a guardare alla vita con una prospettiva nuova, più amara e piccolo-drammatica, e infine Catherine Spaak, Luciana Angiolillo, Claudio Gora, in figurazioni limitate ma efficaci. Di « carattere » è anche il « capitano Paolinelli » creato da Roger Hanin ne *La marcia su Roma,* dove invece Ugo Tognazzi, sulla scia di quella maturazione espressiva a cui hanno validamente contribuito anche i film con Luciano Salce, va al di là della macchietta per ricostituire, con finezza, secondo una formula del resto nota, l'altra faccia di una realtà abbandonata a se stessa.

GIACOMO GAMBETTI

L'amore difficile

1º episodio: *LE DONNE* - *r.*: Sergio Sollima - *s.*: da un racconto di Ercole Patti - *sc.*: Alessandro Continenza, Ettore Scola - *f.*: Carlo Carlini - *int.*: Enrico Maria Salerno, Catherine Spaak, Claudia Mori - *2º episodio*: *L'AVARO* - *r.*: Luciano Lucignani - *s.*: da un racconto di Alberto Moravia - *sc.*: A. Continenza, E. Scola - *f.*: Carlo Carlini - *int.*: Vittorio Gassman, Nadja Tiller, Lilla Brignone, Adriano Rimoldi - *3º episodio*: *L'AVVENTURA DI UN SOLDATO* - *r.*: Nino Manfredi - *s.*: da un racconto di Italo Calvino - *sc.*: Fabio Carpi, Giuseppe Orlandini, E. Scola, N. Manfredi - *f.*: Carlo Carlini - *int.*: Nino Manfredi, Fulvia Franco - *4º episodio*: *IL SERPENTE* - *r.*: Alberto Bonucci - *s.*: da un racconto di Mario Soldati - *sc.*: Fabio Carpi, Guglielmo Santangelo, Renato Mainardi - *f.*: Eric Menczer - *int.*: Lilli Palmer, Bernhard Wicki, Gastone Moschin - *m.* (per tutti gli episodi): Piero Umiliani - *mo.*: Eraldo Da Roma - *p.*: Achille Piazzi per la Spa Cinematografica - Eichberg Film - o.: Italia-Germania Occid., 1962 - *d.*: regionale.

L'amore difficile, fra la fioritura di film a episodi di cui è ricco ormai da anni il cinema italiano, rappresenta un caso abbastanza originale. Non si tratta, infatti, di un anziano regista alla ricerca di una nuova via espressiva o di un giovane in caccia di facili successi d'esordio, o di trame popolari messe insieme per raccogliere una « massa d'urto » spettacolare. La « formula », se è legata nella maggioranza dei casi a una superficialità di interessi e di qualità narrative addirittura più evidente che in altre circostanze, è invece in questo film sufficientemente giustificata, almeno nella impostazione iniziale. Siamo di fronte, infatti, a un esempio di novellistica cinematografica legato a filo doppio con chiari riferimenti letterari, dove gli autori sono tutti esordienti, nel terreno specifico della regia cinematografica, ma tutti, in altre direzioni di lavoro, affermati.

Si tratta quindi di un esperimento, se così si può dire, intrapreso a ragion veduta, con piena coscienza di operare su un terreno scottante, per quattro uomini che si sono avvicinati al cinema in un terreno vicino alle loro esperienze personali, alle loro conoscenze, con indubbia serietà di intenti teorici.

Quattro episodi, dunque, non a caso tratti ognuno da un racconto di un importante scrittore italiano contemporaneo, una breve-durata cinematografica per una breve-durata letteraria: *Le donne* di Sergio Sollima, da Ercole Patti; *L'avaro* di Luciano Lucignani, da Alberto Moravia; *L'avventura di un soldato* di Nino Manfredi, da Italo Calvino; *Il serpente* di Alberto Bonucci, da Mario Soldati. Diciamo subito, a scanso di equivoci, dopo avere accennato alla prospettiva di partenza del film, quali siano invece le cose non chiare. I quattro episodi non hanno fra loro nessun nesso co-

mune, non compongono nessun quadro su una situazione italiana di costume *tipica,* né dal punto di vista morale o umano né da un punto di vista anche solo di stile narrativo, così lontani come sono l'uno dall'altro per differenti prospettive riguardo ai personaggi, alla penetrazione psicologica dei caratteri, alle armonie fra ambiente e fatti, impressioni e cose. Hanno però univoco il tema secondo il quale il film è realizzato, quello dell'« amore difficile », dell'amore fra un uomo e una donna non concepito secondo le linee più tradizionali ma, rispettivamente, secondo le complicazioni di affetti fra uno scapolo dongiovanni, una ex amante ora sposata, e una ragazzina alle prime armi; fra un avaro e una signora, moglie di un uomo finanziariamente al lumicino, il quale la conserva come una specie di pegno-garanzia, la sera, in casa, offerto ai compagni di gioco ai quali deve sempre molto denaro; fra un soldato, in treno, e una giovane vedova incontrata occasionalmente nello scompartimento, senza che entrambi pronuncino parola; fra un professore tedesco e la moglie, la quale a Segesta, per un incidente d'auto, compie da sola un lungo tragitto in camion con due onesti siciliani e alla fine, intrisa di sensualità e di desideri repressi, li accusa ingiustamente di averle fatto violenza.

L'esperimento, tutto sommato, è interessante e, nei limiti che si è cercato di chiarire, originale. Occorre però sottolineare ciò che è, in fondo, la chiave del film. La personalità dei registi — uno sceneggiatore ben preparato, nel teatro oltre che nel cinema; un regista e critico teatrale di ampia esperienza; due attori che sono al di sopra della media, per iniziative e per impegni — e le loro stesse scelte, l'origine dei racconti, giustificano il dubbio che si sia voluto, da un lato, soltanto condurre a termine una specie di scommessa su chi riusciva a trasporre con più fedeltà le quattro novelle, più che, dall'altro, su chi riusciva a realizzare, ciascuno nel proprio ambito, il film migliore da un punto di vista, per così dire, cinematografico. Si tratta di un dubbio fondato e può darsi che quel tanto di intellettualismo che è, più o meno, in ognuno di loro, abbia veramente tentato i neo-registi sulla prima strada, facilitando un equivoco che, senza essere intrisi di puritanesimo estetico, toglie comunque alla critica perfino alcune delle armi più logiche e più tradizionali, nel giudizio non tanto del rispetto al testo di partenza e della sua illustrazione, quanto della validità di ciò che viene fuori dopo, in sede di film e di risultati.

L'equivoco, in ogni modo, è chiaro, esiste, è grave, e la scelta è palese, soprattutto in due dei quattro episodi, quelli di Bonucci e di Sollima, che sono, per « bellezza », decisamente negativi e mal risolti, in primo luogo, sotto il profilo psicologico. Non per niente, infatti, l'approfondimento dei caratteri è per un autore uno dei segni della maturità dello stile, e la concessione ai temi più corrotti, sul piano dei contenuti, del gusto, per non parlare della morale comune è fra le vie attraverso le quali aggredire alle spalle quel pubblico che non si riesce a vincere in campo aperto. È per questo che, anche se aderente alla pagina di Patti, a noi sembra che l'episodio di Sollima sia gratuito, e privo di ordine e di chiarezza in almeno due passaggi: la decisione della neo-sposa di rimanere presso il consueto amante e, tanto più man mano che si avvicina alla fine, tutto il brano riguardante la ragazzina, il finale del quale — anche se vicino, ripetiamo, all'erotismo un po' amaro, un po' satireggiante, un po' incuriosito di Patti — in sede di racconto

cinematografico non funziona assolutamente. E il brano di Bonucci, da parte sua, si involve via via in una progressiva spirale erotica che non è conseguente al clima iniziale, ai toni da cui il regista è partito, rarefatti e intellettuali ... assai più vicini all'*Avventura* che a Soldati: anche se, in realtà, a un'*Avventura* d'accatto e falsa, patologica nelle riprese così come è patologico il personaggio e come sono ingenue le simbologie in cui il regista è caduto, lontano dal suo stile, almeno quanto egli sente alcune brevi notazioni di costume (i due camionisti). Ad esempio, infatti, Bonucci non sa completare e definire neppure la figura del commissario, non sa tirare le fila, non le sa dare ritmo e nerbo, proprio perché non si *accontenta* di un ritrattino, ma crede di dovere illustrare chissà quali motivazioni.

Il breve racconto di Calvino — uno scrittore che non vuole andare oltre le dimensioni di spazio che egli stesso si è imposto —, divertente sulla pagina, è sullo schermo tirato troppo alle estreme conseguenze di durata sulla linea di un gioco che diviene meccanico anziché allusivo, prevedibile anziché divertente, pur conservando ancora alcuni degli elementi della struttura boccaccesca del racconto. Lo sketch, tutto sommato, è legato alla « curiosità » di certe primitive forme di corteggiamento, alla bellezza immota e un po' fredda di Fulvia Franco e alla mimica misurata e intelligente di Nino Manfredi, che Nino Manfredi ha oculatamente scelto quale interprete.

Rimane infine l'episodio di Lucignani, a nostro avviso il più maturo e il più riuscito dei quattro, anche se a volte comprensibilmente insicuro, e anche se vale la pena chiarire un particolare di non poco peso: mentre infatti gli altri tre registi hanno potuto lavorare con alcuni mesi di tempo, rivedere e riflettere, a Lucignani è toccata la sfortuna maggiore, essendo stato obbligato, per gli impegni dei suoi protagonisti e per necessità del noleggio, a far tutto in una ventina di giorni, senza, egli dice, « poter correggere gli errori di cui io stesso mi accorgevo », nelle vesti, oltretutto, di fronte al cinema e ai suoi mezzi, del più « nuovo » di tutti. Ciononostante, se il suo discorso convince meglio degli altri, sia sul terreno dell'ambiente che dei caratteri, questo è dovuto, indipendentemente dalla fedeltà o meno al testo di Moravia, al tono quasi da scrupolosa registrazione che egli ha intelligentemente adottato, senza per questo venir meno ad una impostazione morale e stilistica originale, nel nostro cinema, di cui le amarezze borghesi, il *divertimento* serio e sulle cose importanti, non sono mai stati il centro o poetico o spettacolare.

Accanto al volto enigmatico, alla figura diremmo strumentale quanto calzante di Nadja Tiller, a una breve apparizione di Lilla Brignone nelle vesti della madre petulante, e al ritorno inatteso ma non inutile di Adriano Rimoldi — il cui nome non figura più nemmeno nell'« Annuario del cinema italiano » —, e assieme all'Enrico Maria Salerno de *Le donne* quale migliore protagonista del film, l'« avaro » che rinuncia all'avventura e non sa fuggire la routine, la noia, l'accomodamento, è Vittorio Gassman. Gassman ha collaborato col regista nel dare al proprio personaggio una intonazione adeguata al carattere dell'episodio, per non rimanere sterilmente preso da un gioco soltanto apparente, magari più consueto ma estraneo a quella impostazione. Attraverso una modificazione persino fisica della figura, Lucignani regista e Gassman protagonista hanno costruito qui le basi per un terzo aspetto del perso-

naggio cinematografico dell'attore, dopo quelli che hanno a caposaldo, rispettivamente, *Riso amaro* e *I soliti ignoti* ma che, a differenza degli altri, non succede cronologicamente ai precedenti, ed è destinato a concorrere con essi, e in particolare con quello più accorto e più nuovo, in una utile convivenza. Tale impostazione risente da un lato della stessa maturità di introspezione che, nell'ambito di cui si è detto, è la chiave dell'episodio, e dall'altro di un interesse per il « carattere » che Gassman sente assai vivo e che può dare frutti proficui.

GIACOMO GAMBETTI

I documentari

Il festival dei popoli

Firenze, Festival dei Popoli, dicembre 1962, IV rassegna del film etnografico e sociologico. Ancora le stesse notazioni fondamentali dello scorso anno, a proposito dell'altra edizione. Diciamo ancora le medesime cose: che il festival fiorentino non ha una linea di svolgimento logica e matura, non ha, soprattutto, chiarezza di idee, autonomia espressiva. I problemi del film etnografico e sociologico (ma, in fondo, che rapporto c'è fra etnografia e sociologia?) sono molti e importanti: meriterebbero di essere svolti e seguiti con attenzione. Sono temi in grado di sostenere e di giustificare un festival specializzato, riservato agli studiosi come al pubblico di una città quale Firenze, tradizionalmente intrisa di cultura e vicina alla conoscenza e all'affratellamento delle genti. In un modo o nell'altro, invece, quella di Firenze rimane una rassegna uguale a tante, senza una completa giustificazione estetica. E questo contribuisce alla confusione delle idee del pubblico, e degli stessi registi, come se di confusione costoro non ne avessero già in testa abbastanza.

In primo luogo andrebbe chiarita l'autonomia dell'indagine sociologica nel cinema, con buone possibilità di articolazione e di approfondimento. Non per niente tutto il cinema, oggi, o molta parte del cinema, può essere considerato sociologico, se sociologia è studio e sintomo della società in cui viviamo e dei suoi fenomeni. Ma, a Firenze, tutto questo è lasciato in secondo piano, le sovrapposizioni sono continue, e si ha un po' l'impressione che si vada avanti per caso, magari a fin di bene, magari proprio perché si considera un po' tutto *cinema* e tutto *sociologia*. E allora si vedono, l'uno dopo l'altro, i reportages di viaggi, i documentari sulle abitudini dei negri, indagini statistiche filmate sull'Italia del sud o delle isole, film-inchiesta di vario genere, e al massimo rimane alla giuria, come quest'anno, la magra soddisfazione del sottolineare la non rispondenza dei film agli intenti programmatici, e del rifiutarsi di assegnare tutti i « premi di qualità » che erano preventivati.

L'anno scorso, a proposito del « festival dei popoli » (« un festival utile, ma da caratterizzare ») abbiamo detto le stesse cose, più o meno, e non hanno avuto peso alcuno: è ovvio che ora le ripetiamo, nella medesima occasione,

pronti allo stesso esito, per dovere di coscienza e per una questione di principio.

Ancora due osservazioni, infine. Una positiva, perché, salvo rare e accettabili eccezioni, la commissione di selezione, autorevolmente formata da Giambattista Cavallaro, Sergio Frosali, Tullio Seppilli, presidente, non ha sbagliato nel distribuire le opere « in concorso » e nella cosiddetta « sezione informativa »; probabilmente non era in suo potere il farlo, ma avrebbe, anzi, potuto scartare dal festival quasi tutto quest'ultimo gruppo, di modesto valore artistico e scientifico. Una osservazione negativa, invece, poiché, come ci dice una breve nota a piè di pagina nel catalogo del festival, il film cubano e (otto su nove) i film francesi in concorso non sono stati scelti dalla suddetta commissione, ma inseriti d'ufficio dal « Comitato internazionale del Film etnografico e sociologico ». Comunque stiano le cose, aver aperto la porta a una tale anomalia non ha certamente significato, per il festival, riaffermare il proprio rigore programmatico, e proprio riguardo ai risultati e al valore delle opere scelte. Sono del nostro parere, sostanzialmente, anche due amici, Luigi De Santis e Carlo Di Carlo, fra i pochissimi che abbiano risposto con premura e con attenzione a una piccola inchiesta fra critici e documentaristi, da noi condotta a Firenze. De Santis, infatti, dopo avere rilevato la continuità dell'impegno che è alla base della iniziativa fiorentina, insiste sulla necessità di chiarimento fra sociologia e etnografia. De Santis propone anche, assieme a una maggiore divulgazione del festival, da ottenersi anche con l'aprire « una sorta di mostra viaggiante per i principali centri italiani », « un ridimensionamento delle pretese universitario-scientifiche, che potrebbero dare alla rassegna un tono élitario nettamente contrastante con il vivo interesse dimostrato dal pubblico ». Dal canto suo Di Carlo, rilevato che i « criteri di scelta » restano ancora il problema cruciale di questa rassegna, nota che « da una parte c'è stato e c'è soprattutto oggi l'interesse, da parte degli organizzatori, di farsi promotori della conoscenza di nuove tecniche, di nuovi esperimenti, di nuovi indirizzi che caratterizzano un certo settore delle produzioni di nuovi paesi », e dall'altro entrano nella rassegna « film che hanno tutte le caratteristiche richieste, fuorché quelle dell'espressione cinematografica. È evidente, dunque, che una scelta definitiva si impone senza indugi, per il bene della intelligente e coraggiosa rassegna promossa dal Centro Culturale Cinematografico Italiano (sotto il patrocinio, gli auspici e con la collaborazione di vari altri organismi internazionali e nazionali), e di quella chiarezza di idee di cui nel nostro cinema non si fa certamente spreco.

Il panorama quantitativo del festival è amplissimo, per un totale di circa settanta film, da quelli di dieci minuti o meno a quelli lunghi un'ora e mezza.

Argentina, *Fiesta en Sumamao* di Aldo Luis Persano (10 minuti): è un modesto documentario folcloristico, ispirato a antichi riti religiosi agricoli, che di religioso non conservano quasi niente, anche se mantengono in parte « caratteristiche di mescolanza indio e spagnola, pagana e cristiana ». È realizzato con buona volontà, attenzione, ma senza risultati apprezzabili, come del resto altri documentari di questa rassegna, *Vadiaço* di Alexandre Robatto Filho, (9 minuti), *Strom a lidé* di Evald Schorm, cecoslovacco (11 minuti), *Gente en la playa* di Nesto Almendros, cubano (12 minuti), *La Cappadoce* di Pierre Biro e Jean-Jacques

Flori, francese (17 minuti), *Jahrgang 1942-Weiblich* di Ernst J. Dattler, tedesco occidentale (11 minuti), *Rugovo* di Nicola Jovicevic, jugoslavo (10 minuti), per non citare che la sezione in concorso.

Australia, *The Honey and Ceremonies of Ljaba* di T. G. H. Strehlow (22 minuti): documentario di interesse esclusivamente scientifico (girato nel 1950 o nel 1956, secondo due diverse fonti), mediocre dal punto di vista espressivo, non certamente eccelso sul piano della specializzazione. Il film rappresenta alcuni aspetti delle tradizioni relative alle cerimonie di carattere totemico, sui legami fra certi « clan » umani, nell'Australia centrale, e gli « antenati mitici formiche del miele che non hanno peregrinato verso altre zone e sono sempre rimasti sul posto ».

Déjà s'envole la fleur maigre di Paul Meyer, del Belgio (85 minuti). È un film già abbastanza noto, girato nel 1959-60 (ha avuto anche il titolo *Les enfants du Borinage*), sulla prima giornata di una famiglia italiana in una regione mineraria belga. La materia è scottante, i problemi da trattare sono molti e difficili, d'accordo, ma escludiamo che la via esatta per affrontarli sia quella paternalistica, improvvisata e in fondo superficiale e retorica di Paul Meyer. Se si prendono a protagonisti veri minatori e veri familiari di minatori è saggio e opportuno, si capisce, non doppiarli, farli parlare con la loro voce, ma non basta: occorre soprattutto che dicano quello che sentono, quello che pensano, quello che vivono, non che seguano invenzioni che, comunque, suonano false lontano un miglio, così che anche la loro presenza risente di un clamoroso e evidente artificio. Quanto può essere emblematica una storia come quella di *Déjà s'envole la fleur maigre* (il titolo è un omaggio a Quasimodo), vogliamo dire una storia raccontata in questo modo? D'accordo che Domenico voglia ritornare in Italia (a Forlì?), ma non deve essere presentato come una specie di pazzoide allucinato; d'accordo sui buoni e cattivi, i fortunati e gli sfortunati, ma non sulla elementarietà con la quale quei caratteri, quegli uomini sono rappresentati. *Déjà s'envole la fleur maigre* è in fondo un'occasione mancata, un film importante solo nelle intenzioni, ma sostanzialmente un'opera poco più che generica e dilettantesca, frammentaria e parziale.

Oltre al *Vidiaçao* cui si è accennato, dal Brasile sono venuti *Aldeia* di Sergio Sanz (8 minuti) e *Aruanda* di Linduarte Noronha (20 minuti). *Aruanda* è un documentario interessante, in certe parti di archivio, per la materia che raccoglie, per gli elementi che propone allo spettatore e allo studioso (i « quilombos », le comunità negre, che durante gli anni della schiavitù tentarono di costituirsi in forma autonoma, opponendosi strenuamente ai bianchi), ma tutto sommato freddo e tutt'altro che nuovo, frammentario e stanco. *Aldeia* è invece null'altro che un breve quadro della triste condizione di un villaggio un tempo ricco e fiorente e ora invece misero e abbandonato; un quadro però che non entra in prospettiva sulle ragioni più profonde e che, anche per la breve durata, non assume una chiara dinamica di racconto.

Quella canadese è stata una selezione che ad alcuni ha fatto gridare al fenomeno, come fosse una straordinaria sorpresa, e non si sapesse invece che il « National Film Board of Canada » o « Office National du Film du Canada » (a seconda che lo si preferisca nell'una o nell'altra delle due lingue ufficiali) realizza da anni del-

l'ottimo materiale di carattere documentaristico, e che la sua è una delle équipes più affiatate di tecnici e di sceneggiatori. Il N.F.B., inoltre, è assai attento anche all'utilizzazione televisiva dei suoi film, che a volte, appunto, sono prodotti espressamente per la televisione. Le sue produzioni hanno quindi spesso degli elementi di immediatezza e di verità umana e una tecnica così libera e nuova (ad esempio, i primi piani, l'illuminazione, l'impasto stesso della pellicola) cui non si è molto abituati, e che costituiscono alcune delle caratteristiche di una vera nuova espressione, di cui anche il cinema può proficuamente tener conto. *A Saint-Henri le cinq septembre* di Hubert Aquin (42 minuti), *Golden Gloves* di Gilles Groulx (30 minuti), *Jour après jour* di Clément Perron (28 minuti), *Lonely Boy* di Wolf Koenig e Roman Kroitor (27 minuti) sono i titoli di questa accurata selezione, che ha raggiunto nel film di Koenig e Kroitor e in quello di Aquin le sue punte più avanzate. È curioso, anzi, a proposito di *A Saint-Henri le cinq septembre* — curioso e confortante insieme — notare che le circostanze in cui il film è stato realizzato sono assai simili alle posizioni di Zavattini per *I misteri di Roma.* Il film canadese, infatti, « è stato girato in un solo giorno, a St. Henri, un quartiere operaio di Montreal, ma molti mesi di ricerche avevano preceduto le riprese, ricerche condotte da un sociologo ed uno scrittore. Il 5 settembre 1961, otto équipes, composte ciascuna da un cameraman, un tecnico del suono ed un assistente, seguendo itinerari diversi ma prefissati, hanno ripreso fedelmente tutto ciò che hanno visto: è un giorno come gli altri, salvo che oggi la macchina da presa ha registrato tutti i minimi fatti e gesti che formano nelle ventiquattro ore la trama di vita quotidiana in questo centro popolare ». La lezione del neorealismo italiano è stata palesemente e con molto scrupolo assorbita e rivissuta dai realizzatori del film, così da mettersi essi stessi sulla strada tipica di un'inchiesta zavattiniana, in una forma di vera autonomia, di rinnovato amore per l'uomo e le sue condizioni di vita, l'ambiente in cui vive e in cui produce e si muove. Zavattini, che ha realizzato nel '62-63 un proprio film su queste stesse linee — di cui d'altra parte è esplicito e appassionato assertore, nella pratica e nella teoria, da lunghi anni — si è visto anticipare, in queste circostanze particolari, dai registi canadesi ... con la messa in opera delle proprie idee e delle proprie intuizioni. L'uscita de *I misteri di Roma,* se varrà a riconfermare, da un lato, la fedeltà dello scrittore a un mondo che egli sente e interpreta da decenni, e alla sua poetica, potrà servire dall'altro a un confronto pratico sui metodi seguìti e sui risultati ottenuti, anche se è doveroso sottolineare che, tutto sommato, mentre conosciamo la sincerità di Zavattini, non possiamo sapere fino a che punto e in quale misura le affermazioni del N.F.B. siano veramente una totale realtà.

A Saint-Henri le cinq septembre offre comunque un quadro sociologico e umano assai attento, senza elementi spettacolari e senza neppure sovrastrutture aprioristiche o tesi da dimostrare. Non è tanto *l'originalità* a tutti i costi, che a noi interessa, quanto la credibilità in sede di rappresentazione e di svolgimento narrativo. E tutto questo nel film c'è, e c'è fra l'altro nel catalogo del « festival dei popoli » una nota di questo tenore: « la presentazione del film alla televisione canadese ha provocato vivaci proteste di abitanti, di associazioni commerciali e professionali e di personalità religiose

e politiche ». Siamo anche noi abbastanza abituati a questo tipo di reazione, ed è evidente, dunque, che la forza *reale* del film, il suo peso drammatico e rievocativo, benché notevoli, sono ancora al di sotto dell'« immediatezza » tipicamente televisiva che il resoconto ha in sé ed è in grado di offrire allo spettatore, e ad uno spettatore direttamente impegnato in argomenti e in circostanze precise. Del resto, l'indagine di Hubert Aquin e dei suoi collaboratori vive su due piani autonomi e diversi — quello della realtà e quello della sua trasfigurazione — che comunque nei momenti migliori si fondono e si armonizzano, così da offrire un esempio stilisticamente e moralmente assai ricco di interesse.

Fra gli altri *cortometraggi* canadesi (ma i nostri di dieci minuti, allora, cosa sono?), ricordiamo *Lonely Boy,* un'inchiesta e un documento, nello stesso tempo, su un « fenomeno » vivo anche se non più attualissimo, quello legato al successo del giovane cantante di musica leggera Paul Anka (il film infatti è del '61), la sua rapida carriera, i grandi entusiasmi da lui suscitati, l'altissimo numero di dischi venduti, e particolarmente i suoi rapporti col pubblico degli ammiratori e delle ammiratrici. Con la fotografia tipica delle riprese al naturale — bianchi e neri lucidi e privi del tutto o quasi di illuminazione artificiale — e con la macchina da presa spesso nascosta, comunque sempre sapientemente usata, le espressioni estatiche delle *teenagers* di cui Anka era ed ancora in certo modo è l'idolo; le manifestazioni di delirio collettivo, di esaltazione non solo psicologica, ma spesso patologicamente anormale e non priva di aspetti morbosi o da un punto di vista feticistico o addirittura sessuale, sono presentate con una immediata e connaturata forza polemica e, altresì, con un giudizio morale istintivo e pari almeno alla spontanea carica emotiva di cui quelle sequenze sono investite. La zona centrale del film è più spenta, sotto questi aspetti, ma serve a completare la parte « documentaristica », raccogliendo le conversazioni con coloro che scoprirono e lanciarono Anka, e col suo attuale manager, sorprendendo il cantante in camerino, assistendo al « rito » della sua vestizione, che alcuni osservatori hanno paragonato ... a quella del torero, dimenticando tuttavia che se la vestizione del torero ha in sé qualcosa di genuinamente drammatico, dolorosamente propiziatorio, qui non si tratta che di contribuire, con una sovrastruttura del tutto occasionale, alla divulgazione di un fenomeno che non ha nessuna giustificazione mistica o para-mistica, ma che punta esplicitamente su aspetti bassamente emotivi. Si veda ad esempio il comportamento abile ed esplicito di Anka con le sue fans, mentre egli canta nei teatri fumosi e densi di folla. *Lonely Boy,* cui il premio per il miglior cortometraggio è stato assegnato meritatamente, ha forse, anche nei propri meriti, il difetto di un certo snobismo, di una ironia di costume che a volte è un po' trasparentemente compiaciuta, e che in altre circostanze assume un atteggiamento un po' troppo *colto* e distaccato: ma la realtà di una indagine vivissima e impegnata rimane, e le prospettive sono tutte fondamentalmente esatte e circostanziate.

Della Cecoslovacchia sono stati presentati, in concorso, due documentari: *Stromy a lidé* di Evald Schorm (11 minuti) e *Vzdàlenost od stredu* di Bohumil Sobotka (11 minuti). Il primo richiama quello di Pavel Hobl, *Hrdinove dzungle,* visto proprio a Firenze lo scorso anno, per il tema identico

— l'abbattimento e la lavorazione degli alberi — e per lo stile, non privo di compiacimenti e di formalismi, eppure anche di una sua suggestiva, elementare efficacia. L'altro celebra il sacrificio di Lidice, la cittadina cecoslovacca che nel 1942 fu rasa al suolo dai nazisti, la popolazione sterminata: « venti anni sono passati e Lidice è risorta. Il ricordo degli scomparsi si perpetua nella memoria e nel cuore dei sopravvissuti. Oggi a Lidice non si spara neppure a una lepre ». Il senso del film è chiaro, lo svolgimento risponde con attenzione e con cura ai giustificati propositi polemici, ma senza mai indulgere a nessuna ritorsione o a eccessivi personalismi, in un quadro che tutto sommato è essenzialmente doloroso e amaro, sofferto ma non cattivo.

Danimarca, *Fritiden er allerede begyndt* di Ole Roos (32 minuti): un documentario statale che presenta « un'analisi dei problemi connessi con l'uso del tempo libero, che una più razionale distribuzione dei tempi di lavoro ha aumentato in maniera notevole negli ultimi anni ». Il sistema sociale che nei paesi del nord-Europa è forse assai più sviluppato che presso qualsiasi altra popolazione civile porta a delle anomalie, a dei pericoli che con difficoltà si vincono e si regolano. Il documentario è limitato da una certa impostazione didascalica, anche se « non vuole spiegare se questo o quel modo di usare il tempo libero sia buono o cattivo », e se la sua indagine è tesa a « dimostrare che dipende da ogni individuo la scelta e la possibilità di fare del proprio meglio perché il tempo libero sia vissuto ed usato con responsabilità ». Tuttavia il tono sempre un po' freddo e distaccato con cui l'argomento è affrontato, la lente d'ingrandimento che il regista ha sempre davanti alla macchina da presa ma, soprattutto, ai propri occhi, nella ricerca dei casi un po' troppo fuori del normale, vincolano la fantasia e il sentimento, non danno al film il respiro né di un documento ben presente a se stesso e autonomo né di una narrazione originale e costruttiva.

Una delle selezioni quantitativamente più ricche è stata quella della Francia, anche se non è dovuta, come si è accennato, alla apposita commissione del festival. Si può sgombrare rapidamente il campo da *Danses du Dahomey* di Marcel Korpel (24 minuti), sui legami esistenti fra l'Africa e le popolazioni negre del nuovo mondo, « attraverso l'espressione artistica della danza presso i Bariba, i Somba, i Fou »; da *La Cappadoce* di Pierre Biro e Jean-Jacques Flori (17 minuti), su alcuni affreschi conservati in antiche caverne oggi abitate da popolazioni musulmane; *Les Olimpiens* di Raoul-Jean Moulin (38 minuti), semplice illustrazione di alcune manifestazioni turistiche; *Les quarante fontaines* di Pierre Biro e Jean-Jacques Flori (11 minuti), su una specie di lotta libera da fiera, di cui ogni anno pare si svolga in Turchia, secondo riti e usanze tanto antichi quanto strani, un campionato nazionale; *Tassili n'adjer* di J.-D. Jajoux e Michel Meignant (16 minuti), presentato anche alla Mostra di Venezia del 1962, su alcune pitture parietali preistoriche ritrovate in luoghi oggi del tutto desolati e deserti; *Tibesti* di Max-Yves Brandily (58 minuti), un'inchiesta etnografica su alcune popolazioni ai confini con lo Tchad, con un alternarsi di vita quotidiana e di avanzi antichissimi, di riti attuali e di vecchie usanze. Tutti questi film, infatti, non si allontanano da una genericità che non tocca neppure lontanamente il piano dell'espressione d'arte, e anche per ciò che riguarda la

documentazione e l'interesse specialistico non possono dire, in fin dei conti, niente di particolarmente nuovo e interessante.

Maggior rilievo hanno invece altri tre film della selezione francese, anche se uno di essi, *Lettre de Sibérie* di Chris Marker (40 minuti circa), è ormai del 1957, e non del tutto inedito: si tratta di un reportage di un intelligente giornalista, in cui i luoghi comuni sono in parte giustificati da uno spirito satirico eppure pieno di riferimenti e di elementi concreti, il quale in ultima analisi riesce a dare con puntualità un quadro apprezzabile e accettabile del mondo che rappresenta, anche se i temi sono in fondo obbligati e limitati. *Hampi* di Jean Rouch — regista che la giuria ha meritatamente premiato « per il contributo che il complesso delle sue opere ha dato allo studio etnografico e sociologico di popolazioni africane » —, pur durando soltanto 24 minuti, è pieno di un afflato umano e poetico che di rado sostiene questo genere di film. Rouch, un autore che non ha bisogno di presentazioni, in questo campo, concepisce le proprie opere come un autentico segno di affratellamento e di avvicinamento universale, come una necessità di indagine non snobistica e superficiale, ma veramente e appassionatamente attenta e sincera, vicina all'uomo, ai suoi bisogni, alle manifestazioni del suo spirito e della sua vita quotidiana. L'« hampi » è un vaso sacro, simbolo del cielo e della folgore: la direzione di un museo all'aperto di Niamey, capitale del Niger, ha chiesto ai sacerdoti di celebrare una « danza di possesso », nel corso della quale chiedere agli dei l'autorizzazione a consegnare l'« hampi » al museo. Il nocciolo del film è semplicissimo, come si vede, la sua struttura elementare: Rouch, comunque, è riuscito a definire un quadro completo, che non di rado si pone su di un piano di naturale lirismo.

Regard sur la folie di Mario Ruspoli (52 minuti), infine, cui è stato assegnato uno dei « premi di qualità » che la giuria aveva a disposizione, è stato presentato a Firenze sotto la sigla autorevole di Jean-Paul Sartre. « Il film di Mario Ruspoli — ha avuto infatti occasione di dichiarare il filosofo — non è un documentario: ci invita a fare, per mezzo di ammirevoli immagini, e per la prima volta, l'esperienza della malattia mentale, per tutto ciò che essa ha di così vicino e di così lontano, ci fa comprendere al tempo stesso che gli uomini non sono dei pazzi, ma che tutti i pazzi sono degli uomini ». In realtà, in un manicomio della Lorena, a Saint'Alban, i cameramen di Mario Ruspoli sono entrati proprio per documentare alcuni aspetti della vita interna dell'ospedale e registrare volti e confessioni di malati. Ruspoli ha coniato per l'occasione un nuovo termine, quello di « cinéma-direct », che egli riconosce simile a quello più usato e più ufficiale di « cinéma-verité », ma che ha il pregio di essere stato inventato da Ruspoli. Egli ha formulato una teoria, in tre punti fondamentali, secondo la quale il « cinéma-direct » si distingue dalla comune produzione cinematografica per un'attività di ricerca e di indagine nei riguardi immediati della vita, della società, dell'uomo così come si presentano dinanzi ai *nostri* occhi e alla *nostra* macchina da da presa; per la « presa diretta » del suono e del dialogo, meglio se di sorpresa, così come naturale e di sorpresa può essere e deve essere anche la ripresa filmata; per la perfetta unità di intenti e di ideali fra tutti i componenti della troupe, nella rinuncia a ogni convenzione prestabilita, così come nella

fede assoluta in questi « nuovi mezzi di espressione e di scoperta ». La debolezza teorica dei princìpi formulati da Ruspoli è evidente, è perfino ovvio sottolineare che sarebbe puerile se i suoi ingredienti fossero indispensabili o sufficienti per fare non diciamo un *buon* « film-direct », ma anche solo *un vero* « film-direct ». Tuttavia è chiaro che sono questi i criteri secondo i quali egli ha costruito questo suo ultimo film, il quale a un certo momento è assai meno un'opera di indagine psicologica, per essere — e in questo la frase di Sartre, pubblicitaria o no, è esatta — la chiave di un ripensamento, di un esame di coscienza amaro e drammatico eppure istintivo e vero, su una situazione così oscura e così complessa come quella dei malati di mente, che sono spesso al confine fra il conscio e l'inconscio della vita di tutti i giorni. Malgrado i dettami, le teorie, le impostazioni preordinate, se *Regard sur la folie* ha qualcosa da dire, è proprio quando lascia in secondo piano gli elementi sociologici, le conversazioni coi medici, per avvicinarsi con pudore e con rispetto ai malati, per raccogliere e quindi raccontare e ritrasmettere le proprie emozioni e le proprie esperienze, le proprie sofferenze, senza indulgere a nessuna concessione spettacolare o formalistica, come qualche volta invece Ruspoli è tentato di fare.

Notabene Mezzogiorno di Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawsky (53 minuti) è uno dei quattro film della selezione della Germania occidentale, ed ha vinto il primo premio per il lungometraggio « per la chiarezza e la ricchezza d'immagini con cui l'inchiesta è stata condotta su alcuni importanti problemi economico-sociali dell'Italia meridionale ». Pur essendo d'accordo quasi del tutto sulla « chiarezza e la ricchezza » di cui parla il comunicato della giuria, diciamo, altrettanto, che non conveniamo sul premio, che trascura, a nostro avviso, almeno un aspetto importante, e non considera lo spirito con cui il film è realizzato. Si tratta in sostanza di una inchiesta sui « sassi » di Matera, sul latifondo, la riforma agraria. La macchina da presa entra nelle case dei contadini, gira nei campi, coglie gli aspetti più abnormi (la sequenza del circolo « borghese » di Taranto), e gli aspetti più tragicamente consueti, l'immobilismo e il fatalismo del sud, i figli e la miseria. I realizzatori del film — che sulla figura di un contadino che appare anche in questo film girarono già un documentario, *Der Grosse Tag des Giovanni Farina,* premiato al festival di Mannheim del 1959 — sono mossi, assieme a un indubbio senso del cinema, a un preciso gusto del racconto cinematografico, più dalla *curiosità* per le condizioni miserande di quelle terre, che da un vero senso di comprensione umana e sociale. La loro indagine non è senza snobismo e senza aristocrazia; la sincerità e la partecipazione, o d'altra parte l'analisi distaccata e obiettiva non sono certamente le chiavi secondo le quali Strobel e Tichawsky (questi anche il fotografo) hanno costruito e voluto il film. Essi hanno piuttosto dentro di sè un atteggiamento di superiorità e un po' il tono dell'entomologo che si reca in colonia alla ricerca di insetti rari, e che in questo caso ha trovato, appunto, un Giovanni Farina che, simbolo del Mezzogiorno, varrà a rassicurare la rinata borghesia tedesca, la solida industria del Reno sulla loro persistente e continua superiorità di razza o di economia che sia. Con tutto questo, *Notabene Mezzogiorno* ha una sua verità, che è quella che conosciamo, e che è bene denunciare e insistere a sottolineare, e a *drammatizzare* come in

alcuni momenti hanno fatto anche Strobel e Tichawsky, e soprattutto nella già ricordata sequenza del « circolo ufficiali » di Taranto, elemento di un contrappunto addirittura tragico, e valido di per sé come un agghiacciante grido di dolore.

Degli altri tre brevi documentari della Repubblica Federale Tedesca, *Die Teutonen Kommen* di Peter Schamoni (14 minuti), *Jahrgang 1942 - Weiblich* di Ernst J. Dattler (11 minuti), *Schwarze Schwester* di Karl Schedereit (11 minuti), il primo soltanto merita un cenno particolare: il suo tema è il turismo tedesco, organizzato e massiccio, particolarmente verso le coste mediterranee della Spagna. E nel trattarlo Schamoni è perfino dotato di un certo senso dell'umorismo, è capace di notazioni satiriche, nota a contrasto, da un lato, l'insufficiente attrezzatura alberghiera spagnola, ma dall'altro anche quei valori di libertà e di genuinità che ancora sono conservati nelle coste naturali e verdeggianti della terra iberica; sottolinea il desiderio di evasione di cui molti turisti sono i corifei, assieme al ritrovarsi insieme di tanti tedeschi in quelle terre e in quelle zone che ognuno credeva di avere scoperto da solo, e perfino al comportamento talora presuntuoso di molti tedeschi all'estero. È questo, in sostanza, un filmetto abbastanza spiritoso, non in grado di costruire e di approfondire nulla, d'accordo, purtuttavia in sé abbastanza vivo e originale. *Schwarze Schwester* « narra la vita di tutti i giorni di una donna straordinaria, una negra, che si è posta come missione l'elevazione dei suoi fratelli e sorelle di colore, nella tumultuosa città di New Orleans »: non manca, anche qui, un certo atteggiamento snobistico e superiore, e la curiosità di mostrare quasi più un fenomeno da baraccone che un vero e *importante* essere umano; tuttavia il racconto è abbastanza attento e documentato.

They Took Us to the Sea di John Krish (26 minuti) è l'unico rappresentante della Gran Bretagna, un film che meritava una delle menzioni o uno dei diplomi a disposizione della giuria. È il racconto di una gita da Birmingham a Weston, sul mare, effettuata dalla mattina alla sera con un gruppo di bambini guidati da ispettori della « National Society for the Prevention of Cruelty to Children ». Non succede molto, nel documentario di Krish: ci sono l'adunata dei ragazzi, la loro partenza in treno, i loro giochi, la loro allegria in contrasto coi luoghi e il clima della città da cui si sono mossi, il loro ritorno. Ma c'è tutto il clima genuino e attento del documentario inglese più premuroso dell'uomo e più vicino alla lirica sensibilità delle piccole cose, in una sana cura psicologica e sociologica, non originale, certamente, neppure nello svolgimento, ma comunque sincera e evidente.

L'ampia selezione italiana è fatta per 8/9 dei nostri soliti cortometraggi attorno ai dieci minuti, anche se si va dai 21 e dai 16 di *Quartiere senza volto* di Massimo Mida e de *Gli stregoni* di Raffaele Andreassi ai 9 di *È accaduto a ...* di Mario Casolaro e Vincenzo M. Siniscalchi. Il nono film è *I ragazzi che si amano*, diretto da Alberto Caldana, con la « collaborazione artistica » di Luigi De Santis, e prodotto dalla « 22 dicembre », la nuova e intelligente società milanese dei film di Olmi. Fra i documentari italiani, dunque, mentre di *Gente di Trastevere* di Michele Gandin (10 minuti) e *La carrese* di Zeno Gabbi (12 minuti) abbiamo già parlato in altra occasione, qualcuno merita di essere considerato con una certa attenzione,

anche se, al solito, la sociologia vera c'entra ben poco. Si tratta de *Gli stregoni,* « menzione speciale » della giuria, realizzato a Roma « nell'ambiente dei chiromanti, dei santoni, dei guaritori »; sfilano così sullo schermo, in una serie di brevi capitoli, un mago professionista, una chiromante famosa, Xambria, una vecchia santona, in « una casa piena di Santi », che ascolta confessioni e prega per i richiedenti, una strega del meridione che cura un'epilettica ricorrendo a una serie di nastri colorati, una medium, Sibilla, e un guaritore, Fulvio. Il discorso non è nuovo, né nel campo del documentario, né sotto un profilo più ampio: è sufficiente ricordare *Ladri di biciclette* o *Miracolo a Milano,* cui la scenetta con « Xambria », ad esempio, si richiama senza mezzi termini. Andreassi lo ha tuttavia inserito in una certa prospettiva polemica (« gli elementi di un mondo che resiste al progresso e al tempo, anche in una città come Roma »), che gli dà una certa autonomia e una certa originale ragion d'essere, anche se per forza di cose l'indagine rimane più legata alla superficie e all'apparenza che impegnata in una vera penetrazione dialettica. Va ricordato anche *Inchiesta a Carbonia* di Lino Micciché (uno dei sei « premi di qualità » della giuria), che in quattordici minuti presenta un polemico reportage sulle condizioni economiche e sociali della cittadina del Sulcis, ridotta un paese di smobilitazione e di miseria. Il quadro è tragico, la situazione senza speranza, in queste condizioni, perchè gli uomini, ormai, i suoi abitanti, sono senza speranza. Ci pare tuttavia che, nel compiere ancora una volta una lucida inchiesta giornalistica, Micciché abbia seguìto, più che una vera ispirazione, come in *Nuddu pensa a nuantri,* una via già un po' facile, collaudata, le linee di un « successo », in certi termini, prevedibile e scontato. Vengono fuori, cioè, in *Inchiesta a Carbonia*, il mestiere, e una tecnica un po' facile e scontata, e il filo del racconto non è sempre fluido e naturale, anche se la sincerità e l'impegno non sono in discussione. Ricordiamo infine *Isola di Varano* di Carlo Di Carlo (10 minuti), del quale era presente, nella « sezione informativa », anche *Terremorte*: entrambi, i documentari sono ambientati e girati nel Gargano, in zone dove le condizioni di vita e di sopravvivenza non sono quelle civili. Si tratta del secondo e del terzo documentario di Di Carlo, dopo *La « menzogna » di Marzabotto,* e ancora una volta occorre dire che nuoce al regista l'ansia di mettere troppa carne al fuoco, di scoprire a un tempo contenuti, forme, tecniche nuove, senza una precisa e ordinata determinazione narrativa e ideologica e una ricerca del tutto assorbita e matura. I due documentari permettono comunque di notare che l'impegno è molto attento e molto vivo, che il regista ha alcuni precisi interessi espressivi; sta in lui consolidarli con ordine e con chiarezza, dopo che ha già lodevolmente mostrato di non voler battere le strade più facili e più scontate. *È accaduto a ...* di Casolaro e Siniscalchi, non va oltre alcune buone intenzioni, anche perché gli scarsi mezzi a disposizione non hanno permesso, evidentemente, una costruzione più organica, un « tirar le somme » più esauriente, senza dire che la « provocazione » del fatto iniziale non è né del tutto convincente né del tutto determinante, proprio nei riguardi della realtà che si vuole denunciare. *I dimenticati* di Agostino Di Ciaula (13 minuti) è una storia sugli alberghi per poveri dove non si paga più di centocinquanta lire per notte;

in questo caso si tratta di uomini soli, otto personaggi dimenticati da parenti e da amici, di cui il regista tenta di ricostruire la psicologia, seguendoli nel corso di una giornata. Ma è proprio la ricostruzione che lascia alcuni dubbi sulla sua autenticità, vera o rifatta non importerebbe, ma pur sempre fondamentale, ai fini della qualità e della forza di persuasione del racconto, del suo significato morale e estetico. *Quartiere senza volto* di Massimo Mida, con la collaborazione di Spartaco Cilento (21 minuti), è una indagine sullo sviluppo urbanistico della zona di Centocelle, ormai tutt'uno con Roma, eppure lontano, sulla via Casilina, circa dieci chilometri dalla vecchia centrale. I ventuno minuti, purtroppo, non sono messi a profitto per costruire un discorso organico e completo: ci si limita a delle interviste palesemente obbligate e a senso unico, e che a volte suggeriscono anche le risposte; a ritornare più volte sulla facile polemica della denominazione stradale della zona, ispirata a fiori e a profumi, a seguire due personaggi che sembrano indirizzare le storia in una certa direzione sentimentale o per lo meno in una chiave che poi invece non è mantenuta, a insistere infine su ripetizioni e su lungaggini. I soliti dieci minuti sarebbero stati sufficienti, avrebbero denunciato una situazione con forza e con stringatezza, solo che il montaggio fosse stato all'altezza della situazione e delle riprese, di per sé non prive di efficacia; perché se ne siano voluti impiegare undici di più, in questo caso, resta proprio un mistero.

Infine, *I ragazzi che si amano* (90 minuti), il film, diciamolo subito, che avrebbe meritato di vincere il primo premio. Due ragazzi e due ragazze dai ventuno ai venticinque anni vivono a Roma lontani dalle loro famiglie e fanno gli attori. Teatro e cinema. Non tutti probabilmente sono convinti della propria vocazione, ma tutti sono molto impegnati con l'amore. Annamaria ha un piccolo appartamento che divide con Alberto e Guido: Annamaria e Alberto convivono insieme. Guido occupa l'altra stanza. Liliana, quarto personaggio della storia, abita nella stessa strada, ma trascorre gran parte della giornata nella casa degli amici. Annamaria ama Alberto e, stando almeno alle apparenze, ne è riamata. Anche fra Liliana e Guido c'è stata una relazione, ma di breve durata. Si sta comunque maturando una duplice crisi sentimentale proprio mentre Alberto e Guido stanno per ripartire in tournée con la loro compagnia. Le riprese del film iniziano in questo momento di crisi, e coincidono con gli ultimi giorni della permanenza a Roma dei due giovani attori. Durante questi pochi giorni, Annamaria, Liliana, Alberto, Guido affidano alla macchina da presa il racconto della loro vita in comune, dei loro sentimenti, dei loro stati d'animo. Venuto a conoscenza di questi personaggi, di questa storia, Caldana si è avvicinato ai quattro protagonisti costruendo un'inchiesta dal vero, aprendo, insieme a De Santis, un colloquio con i quattro giovani, i quali, in varie riprese, hanno parlato dei fatti da loro vissuti, raccontato le proprie esperienze più varie, espresso la loro opinione sulla vita e su se stessi. A un certo punto i colloqui individuali si sono allargati, dando luogo prima a un incontro a due, poi a un confronto a quattro, provocato dagli autori del film ma condotto con improvvisazione e con una totale ripresa dal vivo. Un confronto a quattro che chiarisce ai protagonisti la propria posizione e la propria personalità, che segna forse una fine e forse il principio di una vita. È evidente che siamo, da un

lato, nei dettami nel cosiddetto « cinéma-verité » o del « cinéma-direct », direbbe Ruspoli, anche se qualcuno ha tentato di negarlo, negando addirittura l'esistenza di quella storia reale che Caldana ha scovato, accusandolo di avere falsificato la teoria, addirittura, inventando la pratica. D'altra parte, se questo fosse vero, Caldana non sarebbe forse il più autorevole seguace italiano di Rouch e Morin, ma sarebbe certamente uno dei più acuti e dinamici dialoghisti del nostro cinema, perché le conversazioni, e in particolare quella a quattro della fine, hanno in sé tale e tanta ricchezza di psicologia e di immagini, di tensione e di umanità, di spontaneità e di improvvisazione, di contraddizioni e di verità da non poter essere inventati che da una mente del tutto estranea alla routine del mestiere. Accettiamo dunque l'impostazione che Caldana ha dato al film, e lo seguiamo nella sua costruzione, almeno fino ... a prova contraria; non c'è motivo per non farlo. Il film prende a poco lo spettatore nella spirale dei quattro caratteri che presenta — e due sugli altri, Alberto e Annamaria —, in una progressione drammatica che non gli lascia margine di respiro, che non gli permette mai di estraniarsi e di abbandonare il ritmo del racconto. È chiaro che il montaggio lascia a desiderare, in certi punti, proprio perché non è la pulizia tecnica quella che a Caldana e a De Santis preme soprattutto, ma la verità dell'indagine psicologica e la ricchezza della documentazione. E i caratteri vengono fuori spietatamente, quello di Alberto in primo piano, un personaggio che si condanna da sé, inevitabilmente, viscidamente, poco per volta, ma senza scampo. Due rimproveri si possono fare agli autori del film, quello di non essere andati fino in fondo in certe zone di ricerca, di non aver messo in luce altri motivi, legati ai personaggi, e alla frattura dei loro sentimenti, motivi magari più tragici, più bassi, più dolorosi ancora, ma non per questo meno veri e meno drammatici; e quello di non avere legato la figura dei quattro a una situazione più ampia e più generale di cui indubbiamente essi sono rappresentanti e vittime, sono risultati e componenti nello stesso tempo: la situazione e i problemi dei giovani attori italiani, ad esempio, in teatro e in cinema, le loro difficoltà, e proprio in questa epoca di transizione e di mutamento di indirizzi e di sviluppo di nuove tecniche, di nuovi mezzi e di nuove tendenze espressive. Non si tratta, in ogni modo, di difetti basiliari, si tratta di qualcosa che non c'è, e che forse esula, in queste circostanze, dagli intendimenti di Caldana, anche se, di certo, la presenza avrebbe significato arricchire il film per lo meno su di un piano di maggior rilievo generale. È indubbio, in ogni modo, che il film, ora, anche così com'è, è un quadro drammatico e spietato di una mentalità e di alcuni caratteri (il tono della voce dell'intervistatore che ha doppiato il regista non è forse il più esatto, perché rimane un po' troppo quello di uno speaker, e sembra non partecipare totalmente delle vicende, come avrebbe potuto fare, ad esempio, la voce di un esperto documentarista radiofonico), e che apre nuove strade al realismo più classico del nostro cinema. *I ragazzi che si amano* (il titolo è molto bello, e si ispira a una poesia di Prévert citata nel film da uno dei protagonisti) è senz'altro un'esperienza fondamentale del nostro cinema di questi ultimi tempi: i suoi meriti e il suo interesse vanno al di là del valore intrinseco, già notevole e nuovo,

per incitare alla ricerca sempre più attenta e sempre più sincera e profonda dell'uomo, dei suoi problemi, della sua anima.

Gli altri film in concorso provengono dal Mali, dal Messico, dalla Polonia, dalla Svizzera, e sono, rispettivamente, *Demain à Nanguila* di Susanne Bonn (60 minuti), *Vida cotidiana* di Miguel Barbachano Ponce (17 minuti), *Cmentarz Remu* di Edward Etler (14 minuti), *Dahomey* di René Gardi e Armin Schlosser (40 minuti). Malgrado si presenti con una « supervisione di Joris Ivens », che d'altronde non è più nemmeno una novità, in quanto viene *rilasciata* ormai abbastanza facilmente, a nobilitare i risultati più disparati, il primo film è sostanzialmente dilettantesco e superficiale, risente con molta evidenza di una forte approssimazione, è generico, lastricato di buone intenzioni, ma in realtà perfino paternalistico e sorpassato. Il desiderio di « fissare il grande dramma storico della antica colonia francese del Sudan oggi indipendente, sospesa fra tradizione e progresso » non entra in profondità nella rappresentazione di Susanne Bonn, e rimane allo stato di generosa quanto insoddisfatta ambizione.

Più riusciti, anche se indubbiamente più semplice e più rapidi, sono *Vida cotidiana* e *Cmentarz Remu*. Il primo (con la « consulenza artistica » di Carlos Velo, il non dimenticato autore di un film tanto valido e importante quanto sfortunato, *La grande paura* o *Torero!*) è nuovamente sulla scia del realismo italiano del dopoguerra. Come già abbiamo avuto occasione di notare, a una pausa o comunque a una trasformazione in Italia, il neorealismo ha risposto col mettere radici in tutto il mondo, e tutte le cinematografie hanno tratto esperienze e insegnamento dalle idee e dai film di Zavattini e degli altri autori che ben conosciamo. Una giornata in Messico, un diario di « vita quotidiana » accanto a una umanità concreta e viva, sono le basi di un documentario indubbiamente ristretto nello spazio e nei temi, e tuttavia semplice e vero, sentito e genuino. Un po' come è per il documentario polacco, raggelato tuttavia da un formalismo che non abbiamo motivo di ritenere insincero, ma che in ogni modo è più legato alla stilistica che alla naturalezza d'altra parte necessaria in una tragica e sofferta rievocazione di guerra e di lutti.

Dahomey, infine, è stato per certi aspetti una delusione, se si pensa che uno dei suoi autori, René Gardi, ha realizzato anche *Mandara,* il film che vinse con ragione il « festival dei popoli » III edizione. A rigore di termini, sul piano della specializzazione etnografica non si potrebbero muovere molte obiezioni: fra l'altro il film è stato ridotto a quaranta minuti per Firenze, mentre in realtà ne dura sessantacinque: e manca proprio la parte che illustra la topografia, la flora, la fauna, l'economia del Dahomey, che completa cioè il discorso sul piano scientifico e specializzato. Quello che in ogni modo il film non ha, indipendentemente dall'una o dall'altra sequenza mancante, è proprio la ricchezza e la forza della spontaneità e della naturalezza di *Mandara,* l'analisi introspettiva mai troppo ricercata, ma pur vivissima e ferma che là sgorgava dai movimenti arcaici e millenari di un popolo e delle sue tradizioni e che qui manca quasi del tutto, non completamente sostituita da una attenzione, comunque documentata, alle tradizioni e ai costumi che ancora oggi sono alla base della vita di intere popolazioni africane.

Mentre nella sezione retrospettiva del Festival è stato presentato il do-

cumentario inglese dal 1931 al '39, e « fuori concorso » sono stati visti tre film, *Anna Liatou Bari* di Friedman Yona, Francia, 22 minuti (visto e premiato alla Mostra di Venezia del '62), *Von Zaren bis zu Stalin,* un documentario di 88 minuti della Repubblica Federale Tedesca, e *Gli ultimi* di Vito Pandolfi, un lungometraggio di 90 minuti (di entrambi si dirà meglio a suo tempo), sulla « informativa » abbiamo già espresso, in sostanza, il nostro parere. Si è trattato di un gruppo di film quasi tutti inutili, almeno da un punto di vista qualitativo, o comunque fuori luogo da un punto di vista di caratterizzazione o, infine, legati soltanto all'informazione scientifica o storico-scientifica. Ricordiamo brevemente, dunque, in questo senso, *The Kangaroo Ceremonies Linging Ajaii and Malupiti* di T. G. H. Strehlow (22 minuti, Australia), *Neu-Guignea 1904-1906* (*in memoria Prof. Dr. Rudolf Pöch*) di Paul Spindler (15 minuti, Austria), *La campagna contro la filariosi* di Shu Kikuchi (27 minuti, Giappone), *The Old Order Amish* di Steohen Schmidt (32 minuti, Stati Uniti); ricordiamo un gruppo di documentari più o meno etnografici o anche solamente folkloristici o curiosistici, quali *Les autogrimpeurs* di Jean-Jacques Languepin (18 minuti, Francia), *Brot der Wüste* di Peter Fleischmann (17 minuti, Rep. Fed. Ted.), *Il diavolo a Tufara* di Zeno Gabbi (10 minuti, Italia), pur abbastanza vivace e originale, *Poslendnji Grncari* di Zarco Pesìc (15 minuti, Jugoslavia), *Safar* (10 minuti, Malesia), *Grand Magal à Touba* di Blaise Senghor (20 minuti, Senegal), *El tribunal de las aguas* di Alberto Carles Blat (11 minuti, Spagna) e *Sevilla penitente* di Cristino Anwander (19 minuti, Spagna), entrambi assai modesti e elementari, *V 35-Raz Tcherez Ekvator* di D. Bogolepov (21 minuti, Unione Sovietica); ricordiamo alcuni documentari di denuncia o di protesta sindacale, sociale, politica o, in particolare, antinazista quali *Combattre pour nos droits* di Frans Buyens (61 minuti, Belgio), *Zur Miete im Kz* di Pitt Koch (11 minuti, Rep. Fed. Ted., il tragico monito che ancor oggi viene da quello che fu il campo di concentramento di Dachau), *Bedamayikh Kahny* di Daiv Perlov (17 minuti, Israele, l'angoscia di un popolo per i sei milioni di morti durante l'ultima guerra, fino al processo del colonnello Eichmann).

Appena maggiore attenzione si può dedicare a *Comparisons-four families* di Fali Bilimoria, William Novik, John Buss, Richard Gilbert, 60 minuti, del N.F.B. of Canada, indagine comparata sulla vita domestica di una famiglia di agricoltori rispettivamente in India, in Francia, in Giappone, in Canada (mentre *Very Nice Very Nice* di Arthur Lipsett, dello stesso N.F.B., non è che filmetto « sperimentale » di sette minuti); *Children in Need* di George Sturt (28 minuti, Ceylon), a sfondo moralistico e dalla struttura un po' ingenua, eppure non priva della forza della semplicità e del candore; *Die Letzte Station* di Kurt Bernhard (21 minuti, Rep. Fed. Ted.), i problemi della vecchiaia e della solitudine; *Zoo* di Bert Haanstra (10 minuti, Olanda), operina piena di capacità tecnica quanto, a volte, di cattivo gusto e di malintesa ironia, nel costruire grottesche analogie fra tipi umani e tipi di animali; *Mali Rekruci* di Jadwiga Zukowska (9 minuti, Polonia), i problemi dei ragazzi al loro primo contatto con la scuola; *Enekelnek e Gyerekek* di Gàbor Takàcs (18 minuti, Ungheria), l'uso della musica in pedagogia, il suo insegnamento, le prime esperienze dei ragazzi: il tutto

con molta attenzione e con tenue pudore lirico.

Fra i documentari italiani, oltre a quelli già in qualche modo ricordati più sopra, notiamo *Collage di Piazza del Popolo* di Sandro Franchina (12 minuti), che somiglia a *Gente di Trastevere* di Gandin, anche se è fatto di brani filmati, anziché di fotografie; *Il sangue di Parma* (22 minuti) di Piero Schivazappa, regista esordiente, che offre una rapida cavalcata delle vicende di Parma negli ultimi cento anni, tutte legate fra loro da un profondo senso di libertà e da precisi apporti operai: ma la dimostrazione di Schivazappa è spesso astratta e a tesi, e risente di aprioristiche velleità; *La città calda* di Raffaele Andreassi (12 minuti), documentario « a sorpresa », stimolante e curioso, ispirato a un vero fatto di cronaca, a dati statistici (trenta tentativi di suicidio, a Roma, in una sola estate, molti dei quali mortali), ma condotto per quattro quinti senza una apparente *volontà* polemica e senza che sia possibile prevedere la tragica soluzione finale, che quindi è improvvisa e apparentemente *ingiustificata* ma, anche proprio per questo, vera e terribile; *La rugiada* di Antonio Ciotti (12 minuti), ancora una volta sui « ragazzi di vita » che purtuttavia cercano qualche volta di evadere dalla dura realtà che devono affrontare; *Le ragazze portamento* di Vittorio Nevano (11 minuti), di dubbio gusto, specie nel commento, nel testo e nel tono di voce del commento, con poco spirito e con molte pretese; *Rapporto n. 1 sulla scuola italiana* di William Azzella (20 minuti), prodotto dall'UNURI, per dibattere i problemi che travagliano l'Università italiana; purtroppo il documentario, che è manchevole proprio anche nel classificare e nel qualificare le testimonianze, l'ambientazione, i dati di fatto obiettivi che affronta, è parziale anche nel non riconoscere i limiti e le colpe degli universitari nei confronti degli « altri », e prendendo per buone tutte le loro velleità, che non sempre sono proteste intrinsecamente giustificate. È evidente, con tutto questo, che il *Rapporto* meriterebbe di essere seguìto da analoghe esperienze, condotte con la medesima appassionata e sincera partecipazione, col medesimo vivo impegno e con ogni necessario approfondimento di indagine.

Di *Kali Nieta, Socrates* di Stuart Hagmann (40 minuti, Stati Uniti) e *Il futuro è cominciato* di Gianpiero Berengo-Gardin (10 minuti, Italia), infine, si è già parlato, su questa rivista, in altre occasioni.

GIACOMO GAMBETTI

* * *

La giuria internazionale del IV Festival dei Popoli di Firenze — composta da Giulio Cesare Castello, Luc de Heusch, Paolo Graziosi, John Huntley, José Maria Podestà — ha « constato che buona parte dei film su quali ha dovuto emettere un giudizio non presenta le caratteristiche che esige lo spirito del Festival. Essa si è infatti trovata quest'anno in presenza di un numero considerevole di opere d'interesse sociale ma di poche dotate di autentico carattere sociologico ed etnologico ».

Ciò premesso, ha assegnato i seguenti premi:

PRIMO PREMIO PER IL LUNGOMETRAGGIO: a *Notabene mezzogiorno* di Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawsky (Germania occ.), « per la chiarezza e la ricchezza d'immagini con cui l'inchiesta è stata condotta su alcuni importanti problemi economico-sociali dell'Italia meridionale ».

PRIMO PREMIO PER IL CORTOMETRAGGIO: a *Lonely Boy* di Wolf Koenig e Roman Kroitor (Canada), « per avere brillantemente illustrato un fenomeno psicosociologico di estrema attualità ».

PREMIO SPECIALE DI L. 800.000: a *I ragazzi che si amano* di Alberto Caldana (Italia), « per aver contribuito allo sviluppo della tecnica dell'indagine diretta sul comportamento, volta, in questo caso, allo studio del costume e della psicologia amorosa di una certa gioventù ».

La giuria non ha creduto di assegnare tutti i 10 PREMI DI QUALITÀ a sua disposizione. Ne ha assegnati, pertanto, solo 6 ai seguenti film, elencati a pari merito per ordine alfabetico:

Dahomey di René Gardi e Arvin Schlosser (Svizzera);

Déjà s'envole la fleur maigre di Paul Meyer (Belgio);

Gente di Trastevere di Michele Gandin (Italia);

Inchiesta a Carbonia di Lino Miccichè (Italia);

Lettre de Siberie di Chris Marker (Francia);

Regard sur la folie di Mario Ruspoli (Francia).

MENZIONI SPECIALI: ex-aequo a *Gli stregoni* di Raffaele Andreassi (Italia) e a *The Honey and Ceremonies of Ljasa* di T.G.N. Strehlow (Australia).

PREMIO « MASCHERA SENUFO » dell'Istituto Italiano per l'Africa, per il miglior film d'ambiente africano: a *Hampi* di Jean Rouch (Francia), « per il contributo che il complesso delle opere di Jean Rouch — qui rappresentate dal film *Hampi* — ha dato allo studio etnografico e sociologico di popolazioni africane ».

Cortometraggi a Tours

L'incontro annuale di Tours è sempre un'occasione propizia per conoscenze non casuali di uomini e di opere in un campo dello spettacolo cinematografico come il film di cortometraggio che, lungi dall'essere un ristretto settore di esperienze limitate e di scarso valore, costituisce da anni non soltanto il banco di prova di molti registi che troveranno poi nel lungometraggio la sede più adatta per il loro discorso artistico, ma anche il terreno migliore per una serie di personali ricerche degne del maggiore interesse, con risultati sovente di notevole valore e di raggiunta autonomia espressiva. Spesso cioè il cortometraggio, nella sua forma concisa e nella sua limitata durata, è l'equivalente cinematografico della novella e del racconto letterario, del breve saggio e del servizio giornalistico, dell'elzeviro e dell'inchiesta o dell'intervista; e giunge laddove il lungometraggio, per la sua stessa natura più legato ai canoni dello spettacolo popolare e alle regole sintattiche di una composizione più ampia e articolata, difficilmente può arrivare. In altri termini — e questo è soprattutto il caso del disegno animato, del film sperimentale, dell'apologo o dell'aneddoto e a volte anche dell'indagine sociale e della documentazione — il cortometraggio appare una forma in sé compiuta e autosufficiente, un mezzo quindi efficacissimo per lo studio della realtà, senza alcune limitazioni di ordine culturale o estetico.

Questa breve premessa serve a meglio inquadrare il discorso su quanto si è visto all'ultimo festival di Tours, che del cortometraggio è senz'altro la rassegna annuale più completa e organica e che quest'anno ha offerto un panorama quanto mai ricco e stimolante, sia per la varietà dei generi che per il valore delle singole opere, alcune delle quali non possono, a mio avviso, essere ignorate in un panorama generale della produzione cinematografica mondiale dell'anno trascorso.

Il gran premio del festival è andato a *Ssaki* (Mammiferi) del polacco Roman Polanski e due dei premi speciali della giuria a *Lonely Boy* dei canadesi Wolf Koenig e Roman Kroitor e a *Pierwszy krok* (Primi passi) del polacco Kasimiersz Karabasz: i tre film migliori visti a Tours, dai quali è bene iniziare il nostro sommario esame, anche perché rappresentano tre tappe significative in tre diversi generi cinematografici: l'apologo, l'inchiesta sociologica, il documentario lirico.

Roman Polanski è noto agli studiosi di cinema per un paio di cortometraggi, *Due uomini e un armadio* e *Il grasso e il magro,* e per un lungometraggio presentato all'ultima mostra di Venezia, *Il coltello nell'acqua.* Attento e controllato nelle sue opere brevi, più sciolto e frammentario nel suo primo lungometraggio, egli dimostra sempre un acuto senso della realtà, colta attraverso la deformazione satirica degli elementi di contrasto o l'accentuazione drammatica di taluni aspetti apparentemente secondari. Il suo è un cinema fatto di annotazioni e di spunti critici più che di sviluppi drammatici e di approfondimento tematico, e le sue storie — sempre simboliche e ricche di *humor* — rappresentano sinteticamente una concezione del mondo facilmente individuabile, ove la libertà del singolo, in tutte le sue possibili esplicazioni, costituisce una specie di lente deformante attraverso la quale sono visti taluni fatti della realtà quotidiana.

In *Mammiferi,* certamente il suo film più maturo e stilisticamente perfetto, Polanski affronta il problema della solidarietà umana e ne prospetta, più che una soluzione, una enunciazione critica sotto forma di apologo. I due protagonisti di questa breve storia, la quale si svolge sullo sfondo di un paesaggio invernale che sintetizza la sostanziale freddezza dei rapporti umani nell'odierna società e che permette all'autore alcune variazioni formali di gusto raffinatissimo tutte giocate sui rapporti tonali dei bianchi e dei neri, sono il simbolo di una situazione sociale affatto inumana che vede nell'egoismo l'unico atteggiamento possibile di fronte alla realtà. Il loro voler continuamente liberarsi, l'un l'altro, della fatica del lavoro, giocando d'astuzia sull'altrui sentimento di pietà, in una alterna corsa in slitta in cui, volta a volta, uno trascina l'altro e dall'altro è trascinato, costituisce la più chiara esemplificazione di una morale borghese da Polanski acutamente colta in pochi tratti essenziali e criticamente denunciata. Il suo film, nei limiti di un racconto di modeste proporzioni, dice cose profonde e, anche laddove un certo compiacimento estetizzante parrebbe far scivolare la narrazione sul piano del puro divertimento, è sorretto dalla graffiante comicità dell'autore che più d'una volta lascia un segno non facilmente delebile.

Se il film di Polanski può essere considerato un saggio eccellente di cortometraggio a soggetto, genere del quale il panorama cinematografico di Tours era quest'anno oltremodo ricco, un ottimo esempio di cinema sociologico va giudicato *Lonely Boy* di Wolf

Koenig e Roman Kroitor, in cui gli autori dànno un ritratto estremamente interessante, per le indicazioni d'ordine umano e sociale che offre, del cantante-autore canadese Paul Anka.

Il metodo di lavoro al quale si richiamano esplicitamente Koenig e Kroitor nella composizione della loro opera è il *candid eye*: quel metodo cioè, di origine canadese, che prevede l'impiego simultaneo di più cinecamere e microfoni nascosti nella ripresa di un fatto reale, al fine di cogliere le caratteristiche più genuine attraverso il montaggio intelligente delle diverse registrazioni visive e sonore. *Lonely Boy,* del *candid eye* è forse l'esperimento più riuscito, anche per l'allargamento del tema rispetto a precedenti film come *The Catch,* dovuto a una impostazione di natura sociologica, che sottende l'intero svolgimento dell'inchiesta. Ne deriva un ritratto critico di Paul Anka in particolare, del mondo della canzone e dei suoi *fans* in generale, la cui efficacia, non soltanto spettacolare, è indubbia. La cinecamera di Koenig e Kroitor non è mai superficiale, non sorvola sui personaggi e sugli oggetti, ma ne coglie l'intima natura attraverso una acuta osservazione degli atteggiamenti e delle esteriori apparenze; e il montaggio, libero dalle regola della composizione tradizionale, indugia sui particolari di maggior valore e di più evidente testimonianza documentaria, per meglio sottolineare gli aspetti fondamentali di una realtà umana e di un costume sociale che possono assumere il carattere di emblemi della nostra epoca.

Diverso è il procedimento seguito da Kasimiersz Karabasz in *Primi passi,* che può essere definito una considerazione lirica sulla psicologia infantile, più che uno studio sul comportamento. Il film descrive in tre episodi distaccati una lezione di musica impartita a bambini di 6 o 7 anni e, apparentemente, si ferma all'osservazione delle reazioni dei piccoli allievi di fronte alle prime difficoltà dello studio. In realtà Karabasz supera i limiti della documentazione per giungere all'interpretazione in termini poetici della psicologia infantile, servendosi di una rappresentazione della realtà per successivi gradi di intensità drammatica, ottenuta con prolungate riprese dei volti dei bambini fino al loro totale « esaurimento » espressivo.

Il film si compone di tre momenti isolati, interdipendenti, che rappresentano tre fasi della lezione: il ritmo (la danza ritmica); il solfeggio e la scrittura musicale; l'esecuzione strumentale. A una prima lettura, la composizione del film appare statica, gli episodi non significanti, esclusa ogni progressione drammatica, tanto che la durata ne potrebbe essere a piacere aumentata o ridotta senza danno. Un più attento esame tuttavia rivela le ragioni della staticità dell'opera e il fascino della progressiva intensità di espressione, raggiunta appunto dall'accostamento degli episodi lasciati « decantare » sino alla conclusione poetica del loro discorso, anziché dal concatenamento drammatico delle situazioni rappresentate secondo uno schema narrativo certamente più spettacolare e « compiuto », ma di minor vigore lirico. Lirica infatti può essere definita la visione cinematografica di Karabasz, che in *Primi passi* porta a compiuta maturazione i fermenti poetici già riscontrabili in *Musicisti* e in *La gente della strada.*

Degli altri film presentati a Tours, alcuni dei quali di grande interesse e degni di figurare, se non l'avesse impedito il regolamento, nel verbale della giuria, è opportuno in questa sede fare un elenco per generi più che per

autori o nazioni, perché nella diversità di quelli risiedono i fermenti di novità del cortometraggio contemporaneo. Il panorama è stato vario ed ha permesso un esame accurato della situazione attuale del cortometraggio, più orientato, almeno nei suoi prodotti migliori, verso il film a soggetto o d'inchiesta che verso il documentario inteso nel senso tradizionale del termine.

Film a soggetto di impegno non trascurabile e di un valore a volte superiore ai limiti propri del cortometraggio sono stati, oltre a *Mammiferi* di Polanski, il polacco *Szpital* (L'ospedale) di Janusz Majewski, il francese *Delphica* di Serge Korber, l'americano *Forget Me Not* (Non dimenticarmi) di Bert Brown e il brasiliano *Couro de gato* (Pelle di gatto) di Joaquim Pedro.

L'ospedale e *Delphica* sviluppano con toni volta a volta di satira e di dramma o di commedia taluni temi proposti dall'osservazione attenta di certi aspetti della vita quotidiana. Meno perfetto di *Mammiferi* ma sulla stessa linea di deformazione ironica della realtà e di gusto del paradosso, il film di Majewski riproduce assai bene le ansie, le paure e gli incubi di un infermo chiuso in una camera d'ospedale. Le sue reazioni a certe situazioni particolari e quelle di coloro che lo vanno a visitare costituiscono il motivo conduttore del film, che si sviluppa in una serie di variazioni quasi mai gratuite, ricche di *humor,* e a volte notevoli per finezza d'eloquio e per lo sguardo critico che gettano su più d'un aspetto del costume sociale piccolo borghese.

Anche *Delphica* sottolinea ironicamente i lati più vulnerabili d'una certa mentalità d'origine piccolo borghese, in questo caso i sogni d'amore d'un impiegatuccio e le sue poetiche manìe, ma con un tono meno violento, con una comicità meno graffiante. Il film di Korber indugia volentieri sulle piccole cose che denotano un certo modo di vita e a volte pare che l'autore partecipi delle gioie e delle ansie del suo personaggio. La simpatia tuttavia non esclude la critica, anche severa: e *Delphica* rivela, al di là dell'apparente semplicità della storia, uno spirito mordace che ci auguriamo l'autore sappia meglio sviluppare nelle sue opere future.

L'americano *Forget Me Not* si inserirebbe a buon diritto nella lista già abbastanza lunga del *new american cinema* per le sue caratteristiche di anticonvenzionalità narrativa, libertà tematica e gusto figurativo moderno, se una certà povertà del dialogo e una superficialità di osservazione e di rappresentazione non limitassero grandemente il suo valore di denuncia e di effettiva novità. Il film narra la storia di un incontro d'amore, casuale e di breve durata, colto nei suoi aspetti più crudi ed espresso senza mezzi termini. Da questa crudezza narrativa, che si esplica in immagini d'una « nudità » fotografica rara, gli deriva una notevole forza drammatica che permette un giudizio non del tutto gratuito su una determinata situazione umana incapace di risolversi sul piano della sincerità e della libertà dei sentimenti. Ancora immaturo e « cineamatoriale », il film di Bert Brown può essere la promessa di una opera di maggior respiro.

Già pienamente maturo invece, anche se circoscritto entro una costruzione drammatica esile, è *Pelle di gatto* del brasiliano Joaquim Pedro, che descrive la condizione umana e sociale dei bambini che vivono alla periferia di Rio de Janeiro e che per guadagnare qualche soldo catturano e uccidono i gatti randagi per venderne la

pelle. Le influenze neorealistiche e zavattiniane sono evidenti e il racconto sfiora a volte l'aneddoto, a volte il bozzetto, senza giungere a una rappresentazione critica di certi aspetti della società brasiliana, ma dandocene tuttavia una descrizione sufficientemente esplicita e umanamente partecipe. A mezza strada tra il film di fantasia e l'inchiesta cinematografica *Pelle di gatto* è un buon esempio da seguire per i giovani cineasti brasiliani che paiono oggi più interessati alle questioni formali che a quelle contenutistiche.

Degli altri cortometraggi a soggetto, qual più qual meno impegnati sul piano produttivo e degni di un'attenzione non fuggevole, un accenno merita *Pravda* (La giustizia) del jugoslavo Ante Babaja che si richiama esplicitamente, nell'assunto tematico e nella tecnica di ripresa cosiddetta della « stop-motion animation », a *Neighbours* di Norman McLaren, pur senza giungere al livello espressivo e all'essenzialità di linguaggio del regista canadese. Interessante per l'atmosfera opprimente e allucinante di un racconto « misterioso » e alquanto letterario, resa con una fotografia assolata e con una narrazione dall'ampio fraseggio melodico e dalla precisa cadenza ritmica, è parso l'americano *August Heat* (Canicola) di Martin Zweiback tratto da un racconto di W. F. Harvey. I francesi *Idée fixe* di Jean-Baptiste Rossi e *Le pélerin perdu* di Guy Jorre sono invece esempi corretti di cinema commerciale, secondo gli schemi correnti della grande produzione spettacolare e, in ultima analisi, si rivelano ambedue prodotti sostanzialmente inutili. Se il film di Rossi ricalca i moduli del « cinema dell'alienazione » da Bergman a Resnais e ad Antonioni e, in tal senso, mostra i grossi limiti di una pseudo-cultura alquanto presuntuosa; l'opera di Jorre tuttavia nell'ambito di un artigianato dignitoso e non privo di un certo impegno poetico ha un suo posto preciso: la sua storia « medioevale » di un uomo accolto e poi scacciato da una comunità primitiva ha delle risonanze contemporanee e gli influssi stilistici di un Dreyer o un Bergman, che vi si riscontrano, trovano una giustificazione in una composizione drammatica aliena dai facili effetti. Infine gli ungheresi *Koncert* (Concerto) di Istvan Szabo e *Ki birya tovabb?* (Chi vincerà?) di Judith Vass si fanno notare per un gusto fine dell'ironia e un'attenta osservazione dei fatti, anche se i temi affrontati — un giorno di festa sulle rive del Danubio e un gioco di ragazzi — potevano avere uno sviluppo più ampio e un maggior approfondimento.

Il film-inchiesta o genericamente sociale o sociologico, che da alcuni anni si è affermato con opere notevoli in campo internazionale, non era assente a Tours, anche se il livello dei film presentati era alquanto inferiore a ogni più rosea aspettativa, se si eccettua il summenzionato *Lonely Boy.* La produzione italiana era orientata, più o meno esplicitamente, in tal senso, ma è mancata l'opera di rilievo. *La taranta* di Gian Franco Mingozzi, versione diversa e notevolmente inferiore dell'episodio inserito nel film zavattiniano *Le italiane e l'amore,* è risultato un abbozzo per un film da fare, una serie di appunti a volte anche illuminanti, ma sostanzialmente un film mancato. *Donne di Lucania* di Giovanni Vento e *Licenza di vendita* di Antonio Calenda, su due diversi piani di inchiesta sociale, il primo più moderno e legato a certe esperienze di « cinéma-verité », di chiara derivazione zavattiniana il secondo, si sono rivelati incerti nell'impostazione dram-

matica, superficiali nello svolgimento del tema e costituzionalmente gracili. Dei film stranieri, soltanto il cecoslovacco *Strop* (Il palco) di Vera Chytilova e lo statunitense *The American Way* (All'americana) di Marvin Starkman possono rientrare in questo genere cinematografico, anche se lo studio della vita umana e sociale di una *mannequin* o la rappresentazione di certi costumi di vita americana paiono più i pretesti per esercitazioni formali di dubbio gusto che gli spunti per un esame attento di determinate situazioni sociali. La critica perciò è spesso gratuita e il gioco, sia pure intelligente e gustoso, sostituisce l'impegno culturale.

Nel più vasto campo del documentario tradizionale, un film cecoslovacco di alta divulgazione scientifica, *Zpomaleny zivot* (La vita al rallentatore) di Kurt Golberger, va segnalato per l'efficacia della rappresentazione e la chiarezza dell'esposizione. Una delicata operazione del cuore è seguita dalla cinecamera nei suoi differenti momenti, secondo uno schema esplicativo rigoroso, di cui le limpide immagini sono il commento più esplicito. Un altro documentario tradizionale sulle varie fasi della stampa in litografia, *Litho* dell'americano Cliff Roberts, è interessante invece per la precisione ritmica del montaggio e il gusto raffinato dei colori e della composizione grafica. Alla perfezione formale pare sia stata sacrificata la chiarezza espositiva, che alcuni punti infatti cede il posto al fascino delle immagini; ma la narrazione, tutta affidata alla rappresentazione figurativa sorretta da un efficace commento musicale e priva d'ogni commento parlato, procede secondo una scansione ritmica così sapientemente ordinata che giustamente la giuria ha voluto insignirlo d'un premio speciale. Lo spagnolo *Toro, vida y muerte* di Jaime Camino affronta con una certa spregiudicatezza il tema della corrida, con le sue implicazioni d'ordine morale e sociale, attraverso un'attenta descrizione dell'allevamento, della preparazione e dell'impiego dei tori da combattimento. Il film è in alcune parti chiaramente polemico e la denuncia nasce dalla forza rappresentativa di certe immagini corpose e violente, sottolineate da un colore a forti contrasti tonali. Il cubano *Y me hice maestro* (Sono diventato maestro) di Jorge Fraya non esce dai limiti di un corretto documentario didascalico sulla preparazione culturale, politica e sociale dei giovani insegnanti cubani, ma offre più di un motivo interessante per la conoscenza e lo studio dell'attuale società di Cuba; laddove *Primer carnaval socialista* sempre cubano, di Alberto Roldan, si ferma alla superficie delle cose, senza cogliere l'essenza di una manifestazione popolare che poteva fornire lo spunto per una elaborazione critica del tema e trasformarsi quindi in un'utile analisi sociologica. Sul piano più modesto dell'illustrazione, non privi a volte di indicazioni originali e preziose, si possono segnalare i francesi *Tassili N'Ajjer* di Lajoux e Meignant sulle pitture rupestri preistoriche recentemente scoperte nel cuore del Sahara, *Arnodio* di Dumoulin e Brunsvig sull'allevamento dei cani-poliziotti e soprattutto *Le noble jeu de l'oie* sempre di Dumoulin, arguta storia di Francia raccontata attraverso le immagini popolari dei « giochi dell'oca » di ieri e di oggi, intelligentemente commentate da André Martin; l'argentino *Hoyno de ladrillos* (La fornace) di Paternostro, le cui divagazioni sulle operazioni di cottura dei mattoni sottolineano certi aspetti sociali del lavoro dell'uomo; il tedesco *Campo Santo* di Jacob e Dorries sui monumenti funerari dell'Italia meridionale; e l'inglese *They*

Look Us to the Sea (Vedere il mare) di Krish che, a parte certe lungaggini e ripetizioni che rallentano il ritmo del racconto, sa cogliere con un certo acume le reazioni di un gruppo di ragazzi e ragazze delle scuole elementari di fronte al mare per la prima volta osservato da vicino.

Nel settore più ristretto dei film sperimentali, spesso ancora legati ai modi espressivi della prima avanguardia, devono essere segnalati gli esperimenti condotti nell'ambito del Gruppo di Ricerca della R.T.F.; tra i quali l'esempio più interessante è parso *Prison* di Robert Lapoujade. Il film vuole rappresentare la sensazione di claustrofobia che opprime un prigioniero, attraverso una successione di immagini sovrimpresse, collegate alogicamente tra loro in un montaggio di indubbia suggestione figurativa. Il risultato tuttavia non esce dai limiti del laboratorio e la ricerca non si trasforma mai in compiuta espressione. Meno rigoroso nelle premesse e decisamente più libero e spettacolare nella realizzazione, *Allegro ma troppo* di Paul de Roubaix più che un film sperimentale può essere definito un film satirico che usa degli elementi grammaticali e sintattici propri dell'avanguardia, come gli effetti di accelerazione e di rallentamento, le sovrimpressioni, ecc. Le trovate comiche sono numerose e il ritmo del film ben sintetizza il ritmo ossessionante della vita di una grande città come Parigi, che è il tema stesso del film. Ne vien fuori un ritratto dell'ansia contemporanea che, se indulge a volte in compiacimenti formali e se sostanzialmente rimane alla superficie delle cose, possiede tuttavia una *vis comica* di notevole suggestione.

A completare il panorama del cortometraggio contemporaneo occorre infine accennare a taluni film d'animazione presenti a Tours, per lo più di recentissima produzione, non ancora pronti quindi per la rassegna di Annecy del giugno scorso, che è la sede più adatta per un utile confronto della produzione mondiale dell'animazione.

Tre film sono innanzitutto da segnalare perché nettamente si staccano sugli altri: *Labirynt* (Il labirinto) del polacco Jan Lenica, *Castello di carte* degli italiani Giulio Gianini e Emanuele Luzzati e *Compressed Hare* (Il coyote cosmonauta) dell'americano Chuck Jones. Il film di Lenica continua il discorso già iniziato anni fa dall'autore (che è uno dei più originali e personali creatori di immagini del suo paese) e legato a un'intima esperienza intellettuale e spirituale di non facile decifrazione. Il suo personaggio incantato che vaga per le vie di una città anch'essa incantata si ricollega ai protagonisti dei suoi film precedenti da *Monsieur Tête* a *Janko il musicista* e suscita nello spettatore una serie di sensazioni di natura poetica che investono i problemi più vivi dell'esistenza. Fare un discorso chiaro ed esplicito su un'opera che si affida più alla suggestione delle immagini che alla razionalità del racconto non è agevole, e il limite del film sta soprattutto in questa non chiara individuazione del tema. Ma lì anche risiede la ragione del suo fascino, costantemente in bilico tra la realtà e la finzione, tra la rappresentazione e l'immagine.

Ispirato a una concezione del mondo personalissima è anche *Castello di carte* che riprende su altro tema il discorso figurativo dei *Paladini di Francia.* Il colore smagliante e il disegno ironicamente infantile di Luzzati sanno dar vita a dei personaggi che fanno tutt'uno con le storie fantastiche delle quali sono i protagonisti. Una fiaba di Gianni Rodari è qui pre-

testo a una serie di variazioni incantevoli, dove soltanto a tratti è avvertibile una certa maniera che raggela l'ispirazione. Sul difficile terreno della poesia il cammino di Luzzati e Gianini pare circoscritto entro i binari obbligati della fiaba illustrata: forse una maggior libertà espressiva nei confronti del testo letterario di partenza potrebbe aprire nuove strade a questi originalissimi autori.

Nel solco del cinema d'animazione americano, spettacolare quanto irresistibilmente comico, si situa l'ultima opera di Chuck Jones, che degli animatori statunitensi è certamente il più ricco di ingegnose trovate e di senso del ritmo. Le avventure del suo oramai noto personaggio nel *Coyote cosmonauta* non si differenziano gran che dalle precedenti, basate tutte sui suoi vani tentativi di conquista. Ciò che caratterizza l'opera di Jones è pur sempre il ritmo, e qui esso è l'essenza stessa della comicità che si sprigiona dalle situazioni più impensate, l'evidente irrazionalità delle quali è il simbolo di un mondo in crisi. I casi del coyote possono allora essere i casi dell'uomo contemporaneo e il discorso divertente e apparentemente gratuito di Jones può allargarsi fino a comprendere i problemi più scottanti della nostra società.

Su questo stesso piano, ma con una comicità più graffiante anche se meno esplicita, *The Ever Chancing Motor-car* (Divieto di sosta) degli inglesi Alan Ball e George Dunning è un buon saggio di satira sociale. Il tema dell'uomo e dell'automobile, e cioè dell'uomo e della moderna civiltà delle macchine, offre lo spunto per una serie di variazioni ironiche, umoristiche, satiriche che, se non raggiungono la concisione e la perfezione formale dei piccoli capolavori di Dunning, dal *Guardaroba* all'*Uovo volante,* colgono acutamente certi aspetti della vita di oggi.

Tra gli altri cortometraggi di animazione, vanno segnalati *La pared* (Il muro) dell'argentino Jorge Martin per il moderno stile grafico con cui è raccontata una storia simbolica di un uomo e di un muro, che si allunga e si innalza secondo i movimenti dell'uomo e vorrebbe significare la difficoltà della conoscenza sensibile; *Die Gartenzwerge* (I gnomi) del tedesco Borris Borresholm per la discreta satira della borghesia tedesca attuale condotta attraverso una favola morale illustrata da un pungente disegno; *Travelling Tune* (Motivo vagabondo) dell'olandese Joop Geesink's per la raffinatissima tecnica impiegata nell'animazione di marionette di carta.

Un discorso a parte merita il film sovietico *Il bagno* di Sergej Jutkevic tratto dall'omonimo lavoro teatrale di Majakovski. È il primo esperimento di Jutkevic nel campo dell'animazione e come tale ha un valore documentario notevole. Il testo di Majakovski è stato opportunamente adattato a certe esigenze propagandistiche, per cui il futuro della commedia di trent'anni fa diventa il presente dell'attuale società sovietica, qui rappresentata con un oleografico montaggio di scene documentarie e d'attualità. L'interesse principale del film risiede nell'originale impiego delle più diverse tecniche dell'animazione — dal disegno animato alle marionette alla ripresa combinata di figure umane e di pupazzi — e nel tentativo di ambientare storicamente questa feroce satira della burocrazia nell'epoca majakovskiana, servendosi delle combinazioni grafiche e della stilizzazione scenografica proprie di quel periodo. È evidente insomma una diretta influenza della prima avanguardia sovietica e del primo Jutkevic, che nel 1922 fece

parte del FEKS e firmò il manifesto dell'eccentrismo; e in tal senso potrebbe essere interessante e proficua un'analisi dell'intera opera di Jutkevic alla luce della sua recentissima esperienza nel cinema d'animazione, che direttamente si ricollega alla sua giovanile attività di organizzatore di spettacoli di burattini. Anche utile potrebbe rivelarsi un confronto fra questo suo film e il corrispondente spettacolo teatrale dello stesso lavoro di Majakovski da lui messo in scena a Mosca nel 1953.

Il risultato del *Bagno* è purtroppo deludente, almeno nell'edizione presentata a Tours di 36 minuti, forse ridotta rispetto all'originale. Alle premesse culturali e a una certa originalità di esecuzione non corrisponde una effettiva validità espressiva. I fermenti satirici del testo originale si stemperano in un racconto non sempre chiaro e appesantito da soluzioni formali di gusto discutibile. Solo a tratti è possibile scorgervi il segno di una originale rielaborazione tematica: sovente il film si mantiene al livello di una illustrazione più che mediocre del testo. Peccato, perché le possibilità fantastiche proprie del cinema d'animazione ne avrebbero permesso una rappresentazione estremamente moderna e aderente allo spirito più che alla lettera dell'opera di Majakovski.

A bilancio concluso, una morale è possibile trarre. Se il quadro generale del cinema di cortometraggio che il festival di Tours ha presentato quest'anno non è esente da lacune, se quindi altri film di valore non trascurabile sono rimasti fuori dal nostro elenco, è certo tuttavia che la situazione generale del cortometraggio nel mondo non è molto differente da come è apparsa dal confronto dei film in concorso e dei pochi altri che ci è occorso vedere durante la settimana di Tours. Da questa prospettiva risulta che nuovi fermenti agitano le acque un tempo stagnanti del « cinema minore » e che è bene seguire le piccole opere di questi autori per lo più giovani, perché da essi può nascere un cinema nuovo, come già dai loro predecessori è nato il cinema di oggi. L'importante, per loro e per noi, è che i loro esperimenti non siano dettati dalla moda e che i loro risultati non si isteriliscano ben presto in un nobile quanto inutile accademismo. Alcuni dei film summenzionati dimostrano la validità di certe scelte e indicano delle vie nuove: che il loro numero sia esiguo non è motivo di allarme, purché essi vengano indicati come modelli, non da imitare ma ai quali ispirarsi.

GIANNI RONDOLINO

La Giuria internazionale del Festival di Tours — composta da Claire Parker (Stati Uniti), Presidente, Saul Bass (Stati Uniti), Hervé Bazin (Francia), Jean-Louis Chéray (Francia), Gianni Rondolino (Italia), Jirì Trnka (Cecoslovacchia), Wojciech Zamecznik (Polonia), membri — ha attribuito i seguenti premi:

GRAN PREMIO TOURS 1962: a *Ssaki* (Mammiferi) di Roman Polanski (Polonia);

PREMI SPECIALI DELLA GIURIA: a *Lonely Boy* di Wolf Koenig e Roman Kroitor (Canadà); *Le noble jeu de l'oie* di Georges Dumoulin (Francia); *Pierwszy krok* (Primi passi) di Kasimiersz Karabasz (Polonia); *Litho* di Cliff Roberts (Stati Uniti).

I film di Tours

(*Nuove abbreviazioni particolari per questa filmografia* : **dis.** = *disegni* ; **an.** = *animazione* ; **t.** = *testo* ; **v.** = *voce dello « speaker »* ; **mar.** = *marionette*).

ARGENTINA

HORNO DE LADRILLOS (t.l. **Fornace**) — **r.** : Nestor Paternostro - **f.** : Tito Vallacco - **m.** : Carlos G. Ratto - **mo.** : T. Vallacco, N. Paternostro - **ass.** : Eduardo Marchelli, Hector Vallacco - **p.** : Carlos E. Molina.

LA PARED (t.l. **Il muro**) — **r., an.** : Jorge Martin - **sc., dis.** : Catu ; **ad.** : Nestor Paternostro, Tito Vallacco, Jorge Martin - **scg.** : Alicia G. Rosende - **f.** : Tito Vallacco - **ass. an.** : Jorge D. Frascara - **m.** : W. A. Mozart - **p.** : Jorge Martin.

AUSTRIA

SCHEMEN (t.l. **Fantasmi**) — **r., f.** : Theo Hormman - **sc.** : Gunther Grimm - **t.** : Max Kammerlander - **m.** : J. Ploner - **p.** : Theo Hormman Films.

BRASILE

COURO DE GATO (t.l. **Pelle di gatto**) — **r., sc.** : Joaquim Pedro - **f.** : Mario Carneiro - **m.** : Carlos Lyra - **mo.** : Jacqueline Aubery - **p.** : Marcos Farias.

CANADA

LONELY BOY — **r., f.** : Wolf Koenig, Roman Kroitor - **mo.** : John Spotton, Guy L. Coté - **m.** : Paul Anka - **p.** : National Film Board.

CECOSLOVACCHIA

STROP (t.l. **Il palco**) — **r., s., sc.** : Vera Chytilova - **f.** : Jaromir Sofr - **m.** : J. Klusak - **mo.** : Antonin Zelenka - **i.** : Marta Kanovska, Julian Chytil - **p.** : Ceskoslovensky Films.

ZPOMALENY ZIVOT (r.l. **La vita al rallentatore**) — **r., sc.** : Kurt Golberger - **cons. scientifici** : Prof. Mudr Jaroslav Prochazka, Ladislav Jansky - **f.** : Svatopuk Maly - **eff. spec.** : Ladislav Zastera - **m.** : Zdenek Liska - **t.** : Raduz Cincera - **mo.** : Ludvic Pavilicek - **p.** : Ceskoslovensky Films.

CUBA

PRIMER CARNAVAL SOCIALISTA (t.l. **Primo carnevale socialista**) — **r. sc.** : Alberto Roldan - **f.** : Ramon Suarez - **mo.** : Nelson Rodriguez - **p.** : Istituto cubano d'arte e d'industria cinematografica.

Y ME HICE MAESTRO (t.l. **Sono diventato maestro**) — **r., sc., t.** : Jorge Fraga - **v.** : Julio Capote - **f.** : Julio Capote - **f.** : Julio Simoneau - **m.** : Antonio Vivaldi - **mo.** : Carlos Menendez - **p.** : Istituto cubano d'arte e d'industria cinematografica.

FRANCIA

ALLEGRO MA TROPPO — **r., sc., f.:** Paul de Roubaix - **m.:** Francois de Roubaix - **mo.:** Robert Enrico - **ass.:** Gérard Berger, Jacqueline Meppiel - **p.:** Film « Je vois tout ».

ARNODIO — **r., sc., t.:** Georges Dumoulin, Jean Brunsvig - **v.:** Alain Guano - **f.:** Oleg Tournjansky - **m.:** Michael Sendrez - **mo.:** Francine Wainer - **p.:** Films Hermes.

DELPHICA — **r., sc., d.:** Serge Korber - **f.:** Christian Guillouet - **m.:** Roger Riffard - **mo.:** Nena Baratier - **i.:** Roger Riffard, Anne Lewis - **p.:** Films de la Pléiade.

IDÉE FIXE — **r., sc., t.:** Jean-Baptiste Rossi - **f.:** Jean Fichter - **m.:** Jean Wiener - **i.:** Gisèle Hauchecorne, Javotte Lehmann - **p.:** Films de la Pléiade.

LE NOBLE JEU DE L'OIE — **r., sc.:** Georges Dumoulin - **t.:** André Martin - **v.:** Pascal Mazzotti, Jean Rochefort - **f.:** Gilbert Sarthre, Pierre Willemin - **canz.:** Jean Yanne - **p.:** Films Hermes.

LE PELERIN PERDU — **r., sc.:** Guy Jorre - **f.:** J. Duhamel - **m.:** Mildred Clary - **scg.:** Marc Stockman - **mo.:** R. Guérin - **i.:** Alain Mottet, Georges Adet, Madeleine Damien, G. Vergnaud, M. Ferrière, J. Perrys - **p.:** Editions de l'Eolienne.

PRISON — **r., sc., f.:** Robert Lapoujade - **m.:** Yvon Malec - **mo.:** Annie Chollet - **p.:** R.T.F. (Groupe Recherches Image).

TASSILI N'AJJER — **r., sc.,:** Jean-Dominique Lajoux, Michel Meignant - **t.:** Max-Pol Fouchet - **f.:** Guy Tabary - **m.:** Maurice Leroux - **p.:** Editions Cinégraphiques.

GERMANIA OCCIDENTALE

CAMPO SANTO — **r., sc., f., mo.:** Walter Jacob, Bernhard Dorries - **m.:** Franz Schudert, Oliver Messiaen - **p.:** Walter Jacob.

DIE GARTENZWERGE (t.l. **I gnomi**) — **r., sc., mo.:** Borris Borresholm - **dis., scg., f.:** Wolfgang Urchs - **m.:** Hans Posegga - **p.:** Lux Films-Borris Borresholm.

MAL OBEN, MAL UNTEN (t.l. **Alti e bassi**) — **r., sc.:** Herbert Seggelke, Corrado Gallinari - **t.:** Fritz Benscher - **f.:** A. von Barsy, E. Kyrath, Walter Partsch - **m.:** Karl von Feililitzsch - **p.:** Roto-Film GMBH.

DAS UNKRAUT (t.l. **La zizzania**) — **r., d., mo.:** Borris Borresholm - **s.:** da un'idea di Emile Kroher - **sc.:** Detten Schleiermacher - **dis., an., scg.:** Wolfgang Urchs - **f.:** Peter Rosenwanger - **m.:** W. Killmayr - **p.:** Borris Borresholm.

ZUR MIETHE IM KZ (t.l. **Campo di concentramento d'affittare**) — **r.:** Pitt Koch - **t.:** Heiner Koch - **v.:** Christian Marschall - **f.:** Pitt Koch, Günter Weidemann - **p.:** Artfilm.

GERMANIA ORIENTALE

BOOTSMANN AUF DER SCHOLLE (t.l. **Capitano in seconda alla deriva**) — **r.:** Werner Krausse - **sc., t.:** Benno Pludra - **f.:** Wolfgang Schiebel - **mar.:** Lilo Voretzsch-Linne - **scg.:** Walter Wallbaum - **m.:** Gerd Schlotter - **an.:** Margitta Jaensch, Ina Rarisch, Werner Krausse - **mo.:** Anita Maucksch - **p.:** Defa-Aussenhandel.

GRAN BRETAGNA

THE EVER CHANGING MOTOR-CAR (t. lib. **Divieto di sosta**) — **r.**: Alan Ball, George Dunning - **sc.** : Stan Haymard, Richard Williams - **f.** : John Williams - **m.** : Ron Godwin - **an.** : Marie Stuart, Alan Ball, Bill Sewell, Tony Gearty, Jack Stokes, Dave Rich, Charles Jenkins - **mo.** : Steve Cox - **p.** : T.V.C. London.

THEY LOOK US TO THE SEA (t.l. **Vedere il mare**) — **r., sc.** : John Krish - **f.** : John Burgoyne, Larry Pizzer, Ron Bicker, Geoffrey Gurin - **mo.** : Fergus Mac Donnel - **m.** : Jack Beaver, Frank Horrox Group - **p.** : Graphic-Films.

ITALIA

CASTELLO DI CARTE — **r., f.** : Giulio Gianini - **dis.** : Emanuele Luzzati - **t.** : Gianni Rodari - **m.** : Gianfranco Maselli - **p.** : Giulio Gianini.

DONNE DI LUCANIA — **r.** : Giovanni Vento - **sc.** : Giovanni Vento, Massimo Mida - **f.** : Gianni Raffaldi - **ass.** : Franco Transunto - **p.** : Corona Cinamatografica.

LICENZA DI VENDITA — **r., sc., d.** : Antonio Calenda - **f.** : Giuseppe Pinori - **mo.** : Domenico Gorgoloni - **i.** : Giuseppe Carretti, Maria Anielli - **p.** : Idi Cinematografica.

LA TARANTA — **r.** : Gian Franco Mingozzi - **f.** : Ugo Piccone - **t.** : Salvatore Quasimodo - **m.** : originale registrata da Diego Carpitalla - **cons. scient.** : Ernesto De Martino - **p.** : Franco Finzi per Pantheon-Films.

JUGOSLAVIA

LICE (t.l. **Volti**) — **r., sc., mo.** : Ivan Martinac - **f.** : Aleksandar Petkovte - **ass.** : Zivojin Sulovic - **m.** : Dorjan Setina - **i.** : Hagop Arakelian, Branka Jovanovic, Predrof Milinkovic - **p.** : Sutjeska Film, Sarajevo.

PRAVDA (t.l. **La giustizia**) — **r., sc.** : Ante Babaja - **f.** : Tomislav Pintar - **p.** : Zagreb Films.

OLANDA

TRAVELLING TUNE (t.l. **Motivo vagabondo**) — **r., sc., mo.** : Joop Geesink's - **f.** : Gunther Mandl - **m.** : André Popp - **p.** : Joop Geesink's Dollywood.

POLONIA

LABIRYNT (t.l. **Il labirinto**) — **r., sc.** : Jan Lenica - **f.** : A. Nurzynski - **m.** : W. Kotonski - **mo.** : L. Godzjaswili.

PIERWSZY KROK (t.l. **Primi passi**) — **r., sc.** : Kasimiersz Karabasz - **f.** : Antoni Staskiewicz - **mo.** : Lidia Zonn - **p.** : Film Polski.

SSAKI (t.l. **Mammiferi**) — **r.** : Roman Polanski - **sc.** : A. Kondratiuk, Roman Polanski - **f.** : Andrzej Kostenko - **m.** : K. T. Komeda - **mo.** : H. Prugar, J. Niedzwiedzka - **p.** : Film Polski (Studio SE.MA.FOR., Lodz).

SZPITAL (t.l. **L'ospedale**) — **r., sc.** : Janusz Majewski - **f.** : Kurt Weber - **m.** : Andrzej Kurylewicz - **mo.** : Kurt Batory, H. Zdanowska - **i.** : Wieslaw Michnikowski, Lucyna Winnicka, Franciszek Pieczka, Kalina Jedrusik, Czeslaw Kalinowski, Wojciech Siemion, Kurt Feldman - **p.** : Film Polski (Studio SE.MA.FOR., Lodz).

SPAGNA

TORO. VIDA Y MUERTE (t.l. **Toro. Vita e morte**) — **r.**: Jaime Camino - **t.**: Francisco Camino - **f.**: Mario Bistagne - **mo.**: Teresa Alcocer - **m.**: Eduardo Sainz de la Maza - **ass.**: José Augustin Goytisolo, Jesus Balcazar, Fernando Cobos - **p.**: Producciones Cinematograficas Balcazar.

STATI UNITI

THE AMERICAN WAY (t.l. **All'americana**) — **r., mo.**: Marvin Starkman - **sc.**: Robert Feinberg - **f.**: Ed Emshwiller, Peter Moore - **i.**: John Heffernan, John Cazale - **p.**: Wing-It Productions, New York.

AUGUST HEAT (t.l. **Canicola**) — **r., sc., mo.**: Martin Zweiback - **s.**: dal racconto di W. F. Harvey - **f.**: Mark - McCarthy, Bob Greenbaum - **scg.**: Rick-Beck-Meyer - **i.**: Judy Katter, Joe Turner, Robert Olson - **p.**: University of California.

COMPRESSED HARE (**Il coyote cosmonauta**) — **r.**: Chuck Jones - **sc.**: Dave Detiege - **an.**: Tom Ray - **m.**: Milt Franklyn - **p.**: Warner Bros Cartoons Inc.

FORGET ME NOT (t.l. **Non dimenticarmi**) — **r., sc., d.**: Bert Brown - **f.**: Kenneth Van Sickle - **mo.**: Bert Brown, Kenneth Van Sickle, Bertram Salzman - **i.**: Yafa Lerner, William Kerwin - **p.**: Cyr Productions, New York.

LITHO — **r.**: Cliff Roberts - **f.**: Henri V. Javorski - **m.**: Chico Hamilton - **mo.**: Len Appelson - **p.**: Elektra (Robert Yung).

UNGHERIA

KI BIRJA TOVABB ? (t.l. **Chi vincerà** ?) — **r., sc.**: Judith Vass - **f.**: Sandor Sara - **p.**: Budapest Filmstudios.

KONCERT (t.l. **Concerto**) — **r., sc., f.**: Istvan Szabo - **p.**: Budapest Filmstudios.

UNIONE SOVIETICA

IL BAGNO (t.l.) — **r., sc.**: Sergej Jutkevic, A. Karanovic - **s.**: dall'omonimo dramma di Vladimir Majakovski - **scg., mar.**: L. Zbarski - **f.**: M. Kamenetski - **m.**: R. Schedrin - **i.**: Arkady Raykin, Ekaterina Raykina - **p.**: Sojutznult-Film, Mosca.

TERRE SCURE (t.l.) — **r., sc., f.**: A. Kosatcev, E. Kriakvin - **m.**: S. Tombake - **p.**: Studio dei Film Documentari di Astrakhan.

(a cura di GIANNI RONDOLINO)

I libri

RAYMOND BORDE, FREDDY BUACHE, JEAN CURTELIN: *Nouvelle Vague,* Serdoc, Lione, 1962, pagg. 94 + 40, ill.

UGO CASIRAGHI: *Il cinema cecoslovacco cinematografia minore?,* « Cinestudio », n. 4, Monza, 1962, pag. 36 + XVI.

CARLOS FERNANDEZ CUENCA: *El mundo del dibujo animado,* Festival Internacional del Cine, San Sebastiano, 1962, pagg. 84.

Nel 1960 « Premier Plan » aveva dedicato due fascicoli alla « Nouvelle Vague », l'uno « pro », firmato da Jean Curtelin, l'altro « contro », firmato da Raymond Borde. Nel frattempo Borde è rimasto della stessa opinione (vedi sua conclusione 1962 al saggio del 1960), mentre Curtelin si è rimangiato in pratica la propria (vedi suo post-scriptum a guisa di prefazione 1962 al saggio del 1960). Tra i due studî del Borde e del Curtelin, oggi ristampati, si inserisce una serie di recensioni di film, a firma di Freddy Buache. Tali recensioni, apparse originariamente nella « Nouvelle Revue de Lausanne » e nella « Tribune de Lausanne », riguardano opere di Astruc, De Broca, Chabrol, Demy, Doniol - Valcroze, Godard, Kast, Leterrier, Malle, Truffaut, Vadim, Varda. Anche Buache giudica senza benevolenza i prodotti della N.V. Sulla quale esprime un parere *tranchant* Bernard Chardère nella sua « nota dell'editore », che apre il volumetto: « Elle est très vague et fort peu nouvelle ». Parere al quale non saprei associarmi, pur tenuto il debito conto di tutte le necessarie riserve da avanzare.

Il breve e bel saggio di Casiraghi sul cinema ceco (cui egli dedicò già anni or sono un profilo storico nei quaderni della F.I.C.C.) è stato scritto per illustrare un ciclo di proiezioni del Circolo Monzese del Cinema e si riferisce quindi specificamente solo alle opere in esso incluse. Ma ad esso il sedulissimo (direbbe Barbaro) autore ha aggiunto una « nota per la lettura dei nomi cechi », nonchè una filmografia riguardante i registi del ciclo (Weiss, Krejcik, Zeman, Trnka) e comprendente, oltre ai dati, i riassunti delle trame delle loro opere, non che una esauriente bibliografia ragionata. Alla compilazione della filmografia e della bibliografia ha collaborato Marco Cantù.

Una filmografia ragionata è pure quella che Fernández Cuenca ha dedicato al disegno animato, in coincidenza con la retrospettiva organizzata nel 1962 dal Festival di San Sebastiano. Il repertorio, ricco di titoli, dati, no-

tizie e giudizi, è preceduto da una nota introduttiva e seguito da una bibliografia essenziale.

Dictionnaire illustré du cinéma, Seghers, Parigi, 1962, pagg. 388, tavv. f.t.

Schedario Cinematografico, schede 1/62, Centro S. Fedele, Milano, 1962.

Le « Schedine Illustrate », 1961-62, « Cinematografia Ita », Roma, 1962, pagg. non numerate, ill.

Il « Dictionnaire illustré du cinéma », curato da Pierre Lherminier ed altri per le edizioni Seghers, è un filmlexicon *de poche* (come formato, ma le pagine sono diverse centinaia): opera quindi non scientifica, ma divulgativa. Pure, esso si distingue per la serietà della compilazione, che rende per lo più (non sempre) esatti i dati ed accettabili i giudizi. Riserva invece va fatta per il brutto vizio francese di menzionare i film stranieri ora con il loro titolo originale, ora con il titolo ad essi attribuito in Francia, ora con l'uno e l'altro insieme. È assurdo citare *Sa Majesté monsieur Dupont* senza chiarire che si tratta di *Prima comunione.* Specie se si aspira ad una diffusione non soltanto nazionale. A parte ciò, le voci sono brevi, ma dense e succose. Quanto alla scelta degli esponenti, è evidente che lacune (e sproporzioni) non ne mancano e che i francesi si fanno la parte del leone. Ma nel complesso e nei limiti che l'opera si propone non c'è di che lagnarsi.

Un'impresa seria e meritoria è quella avviata dal Centro S. Fedele dei padri gesuiti milanesi, con lo « Schedario Cinematografico ». Tali schede, assai ben articolate e stampate, sono di volta in volta dedicate a voci generali (fra le prime pubblicate vi sono « Metodica critica » e « Cinema »), a singole figure, a singole opere di grande o notevole interesse. Quest'ultimo gruppo di voci è ovviamente il più numeroso; e ad esso faremo riferimento per ora (non abbiamo in nostro possesso voci del secondo tipo, mentre le due del primo tipo che abbiamo sono incomplete: certi esponenti importanti occupano infatti più di una scheda, ma le varie schede non vengono necessariamente pubblicate tutte insieme).

Ogni voce comprende: *a*) i dati tecnici completi; *b*) alcune note di varia ed utile informazione; *c*) un succinto riassunto della trama, cui segue a volte una « interpretazione tematica »; *d*) il giudizio ufficiale del C.C.C.; *e*) un florilegio critico (è questa la parte fondamentale della scheda, cui è consacrato ampio spazio); *f*) una eventuale bibliografia. Un film come *Il generale Della Rovere* occupa tre schede ed ha cinque pagine di florilegio critico. Quest'ultimo è articolato in tre sezioni: « aspetto cinematografico e artistico »; « aspetto contenutistico e tematico »; « aspetto morale ».

Tale ripartizione lascia perplessi per due motivi: perché rischia di vivisezionare l'opera tentando di scindere a forza la forma dal contenuto e perché la distinzione tra « aspetto tematico » ed « aspetto morale » è arbitraria, in quanto, se si tratta di morale in senso lato, i due aspetti coincidono, e se si tratta di morale confessionale c'è già il giudizio ufficiale del C.C.C., che per i cattolici fa testo. Formulata questa riserva sulla impostazione (cui si potrebbe aggiungere quella, marginale, relativa agli « indici di frequenza », attinti da « Cinemundus » ma di non sempre chiara interpretazione), va detto che lo « Schedario » porta il segno di un grande amore per il cinema (esso è il frutto del lavoro di una efficiente piccola *équipe,* guidata da un gesuita fine cultore degli studî sul film), di una

solida preparazione e di una larga apertura culturale. I giudizi sono infatti scelti entro il più vasto ambito, in un arco che va da « L'Unità » a « L'Italia », col risultato di fornire una documentazione non sommaria (le citazioni sono spesso assai ampie). Insomma, lo « Schedario » è espressione (valida) di una cultura cattolica (fino a data recente piuttosto « evanescente », oltre che provinciale e spesso tendenziosa). Che di cultura cattolica si tratti è dimostrato non solo dalla natura dell'editore e dalla fisionomia dei compilatori, ma dall'accento posto, nei modi accennati, sui contenuti e sulla « morale » dei film. E tuttavia l'obiettività informativa e la serietà di compilazione fanno di questo « Schedario » uno strumento di lavoro prezioso per chiunque si occupi di cinema.

Finalità ben più modeste si propongono le « Schedine illustrate », che la rivista « tecnica » « Cinematografia ITA », diretta da Gino Caserta, pubblica mensilmente ed il cui primo gruppo (relativo alla stagione 1961-1962) è stato ora raccolto in volume, in ordine alfabetico, con corredo di indici (per titoli di film e per case di distribuzione). Le schede, fornite dalle case stesse, contengono i dati tecnici di ciascun film, il riassunto della trama e qualche fotografia. La raccolta può quindi essere consultata umilmente. Sarebbe tuttavia bene che in avvenire la completezza dei dati (elenco compreso di personagi ed interpreti) venisse ottenuta per ogni singola scheda (come già accade per la maggioranza) e che venisse controllata la scrupolosa esattezza dei riassunti. (In realtà la responsabilità delle eventuali inesattezze va attribuita alle varie case, che forniscono le schede prima dell'uscita dei singoli film.)

UMBERTO BARBARO: *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma, 1962, pagg. 602.

GUIDO ARISTARCO (a cura di): *Il mestiere del critico,* Mursia, Milano, pagg. 480, tavv. f.t.

VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di): *Film* 1962, Feltrinelli, Milano, 1962, pagg. 274, tavv. f.t.

PIO BALDELLI: *Pedagogia del dialogo tra il critico e gli spettatori*, estratto da « I problemi della pedagogia », 1961, pagg. 16.

PIO BALDELLI: *La battaglia politica dei contadini del Sud nelle immagini del cinema italiano*, estratto da « Mondo Operaio », 1962, pagg. 24.

DENIS MARION: *Un rêve éveillé*, estratto da « Critique », 1961, pagg. 10.

MARIO e STELIO CRO': *Piel de verano,* Editorial de Cultura Moderna, Buenos Aires, 1962, pagg. 50.

MARIO e STELIO CRO': *Rocco y sus hermanos,* Editorial de Cultura Moderna, Buenos Aires, 1962, pagg. 60.

Un discutibile titolo alla De Vigny, « Servitù e grandezza del cinema », è stato attribuito alla raccolta degli scritti principali di Umberto Barbaro a carattere non strettamente teorico (questi ultimi erano già stati raccolti, a cura del medesimo compilatore, Lorenzo Quaglietti, nel volume « Il film e il risarcimento marxista dell'arte »). Nella prima parte della massiccia silloge il lettore potrà trovare o ritrovare una serie di ritratti critici di spesso cospicuo valore, dedicati a Pudovkin e ad Eisenstein, a Chaplin e a Clair, a Balazs e a Luciani, a Stroheim e a Keaton, alla Nielsen ed alla Duse, etc. Di notevole portata sono pure gli scritti sul cinema italiano, che costituiscono la seconda parte del volume: si pensi alla ormai famosa rivalutazione di *Sperduti nel buio,* apparsa su « Scenario » nel 1936; si pensi allo studio sulla *Histoire d'un pierrot* e ad altri saggi e articoli sul cinema muto; si pensi agli scritti sul neorealismo, ai

quali seguono un centinaio di pagine di recensioni di film. In effetti le recensioni (originariamente apparse su « L'Unità » e su « Vie Nuove »), costituiscono la parte materialmente sostanziale del volume (non la più importante) anche per quanto riguarda gli altri paesi. E qui cade il discorso su Barbaro critico militante: l'aspetto certo più caduco, se pur tutt'altro che trascurabile, dell'operosità di lui. Il fatto è che Barbaro travasò nell'attività critica, insieme con la sua cultura ed il suo grande ingegno, una passionalità che si spingeva in certi casi fino alla faziosità e gli impediva quindi di raggiungere quel superiore equilibrio di giudizio che è lecito pretendere dal critico, come orientatore del gusto.

Si pensi all'esaltazione, perfino ingenua, in quanto presso che indiscriminata, della cinematografia sovietica (si citano scene di *Verso la nuova riva* di Lukov, affermando che « resteranno senza alcun dubbio tra le pagine più ispirate e più belle di tutta la cinematografia mondiale »; e via dicendo). Si pensi all'ormai famosa « allergia » di Barbaro nei confronti di Dreyer, allergia che lo spinge — cosa singolare in una persona onesta come lui — fino alla menzogna (« Oggi, in Italia, i film di Dreyer, come *Il vampiro* o *Dies irae,* sono concordemente giudicati, dagli intenditori, come goffe, pretenziose e ridicole espressioni di una impotenza artistica che tenta invano di surrogarsi con isteriche manifestazioni sadistiche »). Va detto, d'altro canto, che Barbaro scrive da persona consapevole del doppio volto del cinema, arte ed industria nello stesso tempo, e dimostra quindi spesso di voler e di saper valutare equamente film che si pongono per loro natura sul piano del puro spettacolo. E ciò vale a distinguerlo da altri critici che spingono il loro *engagement* fino alla più palese sordità nei confronti del fatto spettacolare. Vero è che una certa concezione del cinema « popolare » può sospingere Barbaro fino alla relativa difesa di deplorevoli fumettoni come *La maja desnuda* (« uno spettacolo degno, piacevole e simpatico »). Sottolineare i vistosi limiti di Barbaro critico non significa affatto disconoscere i suoi meriti anche in questo campo, per lui minore, di attività. Meriti derivanti da una cultura autentica e vissuta, e non fatta di pedissequi ricalchi, oltre che da un'umanità da intendersi in tutte le accezioni del termine.

La consuetudine di raccogliere in volume le recensioni cinematografiche (quando ne valga la pena) è bene che si estenda. Si tratta infatti di opere utili a consultarsi, le quali evitano la dispersione di un materiale sparpagliato in giornali e periodici e consentono utili raffronti di posizioni.

Oltre al volume di Barbaro è apparso di recente « Il mestiere del critico », che riunisce recensioni apparse su « Cinema Nuovo » tra il 1958 ed il 1961.

Esse sono firmate oltre che da Guido Aristarco, direttore della rivista e capo dell'*équipe* (il quale ha scritto pure la prefazione « programmatica »), da Giulio Cattivelli, Adelio Ferrero, Ugo Finetti, Guido Fink, Paolo Gobetti, Lorenzo Pellizzari, Vittorio Spinazzola, Franco Valobra.

Le schede (circa centosettanta) sono ripartite in gruppi nazionali ed ognuna è preceduta dai dati tecnici del film cui si riferisce.

All'indice dei titoli italiani sarebbe stato bene ne venisse aggiunto uno dei titoli originali, che avrebbe facilitato la consultazione del volume.

« Film 1962 », il nuovo volume antologico curato da Vittorio Spinozzola, rappresenta un evidente progresso rispetto a « Film 1961 »: maggiore omo-

geneità e aderenza degli scritti al tema enunciato dal titolo, carattere di inedito offerto da quasi tutti gli scritti stessi. Il volume si apre con una presentazione del compilatore, che sottolinea certi salienti aspetti positivi della recente fioritura italiana. Seguono un buon panorama del cinema francese firmato da Georges Sadoul; due interessanti saggi, l'uno di Spinazzola e l'altro di Vito Pandolfi, rispettivamente sull'evoluzione del film italiano relativo alla Resistenza e sull'erotismo nelle diverse epoche del cinema nazionale; un primo bilancio del « New American Cinema », tracciato con sagacia da Tommaso Chiaretti; e — meno legato all'attualità — un ampio studio di Aristarco sui film di guerra « pacifistici ». Indicazioni utili forniscono le risposte ad un questionario date da alcuni « registi degli anni '60 » (Bennati, Brook, Colpi, Damiani, De Seta, Ferrari, Morin, Olmi, Petri, Pontecorvo, Rogosin, Rossi, Weiss). Due densi profili sono dedicati ad Eisenstein (Sergio Antonielli) e a Sordi (Ettore Capriolo).

Libero Solaroli traccia una succosa « breve storia della produzione cinematografica italiana ». In appendice vi sono alcune pagine di Morando Morandini su Buñuel, al cui *Viridiana* sono riservate le tavole fotografiche. Nel complesso, un libro tutto da leggere, e spesso con profitto.

Uno stimolante ed illuminante contributo alla discussione di certi film (e al chiarimento di una metodologia critica) è offerto da due opuscoli di Pio Baldelli: il primo riferisce intorno a un dibattito scolastico relativo a *Fronte del porto* (« Pedagogia del dialogo tra il critico e gli spettatori », dove l'accento va fatto cadere sulla parola « dialogo ») e il secondo trascrive le parole pronunciate in un più elevato dibattito, su *Salvatore Giuliano,* tenuto a Napoli e diretto dallo stesso Baldelli, che vi svolse una finissima relazione introduttiva, cui fecero seguito fra gli altri, gli interventi dell'on. Pompeo Colajanni e di Francesco Rosi.

Tra i saggi su singoli film, una speciale segnalazione merita quello dedicato da Denis Marion a *L'anno scorso a Marienbad* (« Un rêve éveillé »): una rigorosa e suggestiva interpretazione onirica, accanto alla quale mi piace segnalare quella pure assai acuta e rigorosa formulata da Jacques Brunius nel numero d'estate 1962 di « Sight and Sound ».

Una nuova collana saggistica argentina si è aperta con due studi di Mario e Stelio Cró, rispettivamente su *Piel de verano* di Leopoldo Torre Nilsson e su *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti. A prescindere dall'interesse intrinseco dei due saggi, è da sottolineare il fatto che a saggi critici su singole opere siano stati dedicati dei volumetti, sia pure di mole assai ridotta. Vero è che gli autori hanno una costante tendenza a gonfiare il discorso di citazioni non sempre necessarie e pertinenti, di digressioni, talvolta magari interessanti, ma in certa misura extravaganti (vedi, nel primo saggio, il capitolo sulla « questione della lingua », nel cinema argentino). Non è comunque difficile trovare in queste pagine accanto ad affermazioni discutibili o inaccettabili, osservazioni degne di riflessione.

MARCEL MARTIN: *Le langage cinématographique,* Ed. du Cerf, Parigi, 1962, pagg. 272, tavv. f.t.

Quest'opera di Marcel Martin, originariamente pubblicata nel 1955, è ormai una sorta di classico, come di-

mostra il fatto che essa è stata tradotta in più lingue, tra cui il giapponese ed il russo. L'autore ha approfittato dell'esaurimento della prima edizione per approntarne adesso una seconda, completamente rimaneggiata ed aggiornata in base alle più recenti esperienze. L'esemplificazione ha infatti un peso fondamentale in questo manuale, che con stile chiaro e concettoso guida il lettore attraverso le componenti del linguaggio filmico. Ricordiamo i titoli dei capitoli: « I caratteri fondamentali dell'immagine filmica »; « Il ruolo creativo della macchina da presa »; « Gli elementi filmici non specifici »; « Le ellissi »; « I legamenti »; « Le metafore e i simboli »; « I fenomeni sonori »; « Il montaggio »; « La profondità di campo »; « I dialoghi »; « I procedimenti narrativi secondari »; « Lo spazio »; « Il tempo ». Questi tredici capitoli sono inquadrati da un'introduzione e da una conclusione. Completano il volume — il più completo e ricco nel suo genere — una nomenclatura dei processi narrativi ed espressivi, una bibliografia e un indice dei film citati, oltre ad alcune tavole.

EDGAR MORIN: *L'esprit du temps,* Grasset, Parigi, 1962, pagg. 280.

LO DUCA: *L'érotisme au cinéma,* tome III, Pauvert, Parigi, 1962, pagg. 256, ill.

Cinema e sesso (a cura di PIERO GADDA CONTI), Sansoni, Firenze, 1962, pagg. 178.

LUIGI FRACAROLLI: *Film « storici »,* estratto da « Nova Historia », 1962, pagg. 8.

A Edgar Morin spetta un posto di assoluto riguardo tra gli antropologi e sociologi che hanno predominanti interessi cinematografici. Basti ricordare « Le cinéma ou l'homme imaginaire » e quel saporito libriccino sul fenomeno del divismo, considerato sotto l'angolo della sociologia, « Les stars ». Per tacere del contributo attivo dato da Morin al cinema con *Chronique d'un été,* film realizzato insieme con Jean Rouch, dove Morin si è sforzato di mettere in pratica un principio che stava già alla base del primo tra i suoi volumi ricordati sopra: quello relativo alla « necessità di illuminare tanto l'uomo per mezzo del cinema quanto il cinema per mezzo dell'uomo ».

In « L'esprit du temps » Morin estende il discorso a tutta quanta la cultura di massa, di cui fanno parte, accanto al cinema, i rotocalchi, la televisione e tante altre cose, senza le quali l'esistenza dell'uomo contemporaneo risulta ormai inconcepibile. L'analisi di Morin è di una lucidità e di un acume straordinari. Esula naturalmente da lui ogni sfumatura moralistica, così che egli contempla il fenomeno con estremo rigore critico e insieme con piena volontà di capire e di interpretare ogni possibile significato positivo di manifestazioni in apparenza solo deteriori. Il che gli consente di arrivare a questa conclusione, che « il y a, dans la culture de masse, *autre chose,* un en-deçа et un au-delà, qui la rattache au devenir profond de l'humanité, quelque chose d'enfoui comme une amande sous le noyau des mythes de l'individu privé. Il y a, moulée, coulée, agglutinée sous la fixation individualiste, l'attente et la recherche millénaire de plus de bonté, plus de pitié, plus d'amour et plus de liberté. Il y a, dans les grandes vacances et la grande Vacance, la très vieille question qui cherche obscurement sa réponse: que peut, que doit faire un homme de sa vie, lorsqu'il débouche hors du cap de la nécessité? Il y a, dans l'homme qui semble devoir s'enfouir comme un bernard - l'ermite sous

ses hétéroclites objets de propriété, l'aveugle aspiration à la communication avec autrui. Il y a, chez le petit bourgeois télévisionnaire, une relation, précisément par le vidéo, avec le cosmonaute qui navigue dans les espaces, et c'est, si ténue soit-elle, une relation avec la pulsation du monde, avec l'Esprit du temps ... ».

Nell'ambito della cultura di massa l'elemento sessuale ed erotico assume spesso un peso, si sa, preponderante. Una monumentale documentazione ad esso relativa è stata raccolta da Lo Duca nei cinque tomi del suo « De erotica », inquadrato nella bellissima Bibliothèque Internationale d'Erotologie da lui diretta. Dei cinque tomi, uno riguarda l'« Histoire de l'Erotisme », un altro la « Technique de l'Erotisme » e tre l'« Erotisme au cinéma ». L'ultimo di questi, che conclude la pentalogia, è uscito di recente. Nel saggio che accompagna le immagini e che si riallaccia ai precedenti dello stesso autore, Lo Duca chiarisce i proprî intenti, in aperta polemica contro l'ipocrisia che domina in questo campo, disseminato di tabu: « ... cette fois-ci cette sévérité ne serait plus imposée du dehors, par une sorte de morale policière ou de sacristie, mais du dedans, par notre conscience et notre raison, réglées par une commune objectivité et par une indulgeance plus humaine, en tenant compte de deux données fondamentales: la *décence* est une conception esthétique et nullement morale; la *pudeur* est une conception strictement morale et nullement esthétique. Nous appliquerions au cinéma le mécanisme du rêve. Le Rêve lui-même, en effet, possède sa propre censure (la censure onirique), comme le cinéma; mais d'habitude, le rêve se fait à la première personne; le cinéma est plus libre, car il engage moins, il a moins besoin de se masquer, même si le spectateur a une tendance à s'identifier avec les différents personnages. Si donc la censure du rêve est de notre ressort, à plus forte raison la censure du cinéma doit émaner de nous, et non d'une autorité bureaucratique ». E concludendo: « Il est indéniable que le cinéma, toutes les fais où il est contraint de renier l'art — c'est-à-dire dans la plupart des cas —, n'est plus qu'un moyen d'utilisation de la prostitution visuelle (usum scoptophilii, pour interpréter savamment la remarque célèbre de François Mauriac). Le cinéma habituel, de salle populaire ou de patronage, devient ainsi un gigantesque lupanar optique; il se substitue à la prostitution traditionnelle que l'Occident pratiquait depuis Solon, et que cache une vague de puritanisme abstrait, aussi provisoire qu'inefficace. Plus que jamais, le sèxe obsède un monde asexué.

Cette remarque ne signifie aucunement que ce cinéma-là soit immoral - laid, oui; immoral —, non; mais fait ressortir qu'il est le produit nécessaire d'une société qui ne sait comment ni où canaliser ses passions. L'immoralité réside dans l'hypocrisie du silence qui entoure ces faits ».

Ho voluto dilungarmi nelle citazioni per dimostrare come, ad onta delle apparenze, i cinque tomi del « De Erotica » non siano soltanto piacevoli a sfogliarsi, ma anche stimolanti a leggersi. Resta fermo che il testo è in sottordine rispetto alle immagini, le quali occupano la maggior parte dello spazio. Eccellentemente stampate su bella carta, esse costituiscono — anche quest'ultimo tomo lo conferma — la più vasta iconografia concernente l'erotismo cinematografico che sia mai stata raccolta, ricca di « pezzi » rari e curiosi, di accostamenti significanti, etc. Il tomo V contiene anche un indice

dei nomi e dei titoli, relativo all'intero « De Erotica ».

Il sesso, l'erotismo sono, ripeto, d'attualità. Così anche l'austero Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini ha dedicato a « Cinema e sesso », un convegno, organizzato nel 1961 in collaborazione con la Mostra di Venezia, nel quadro della serie di convegni su « Cinema e civiltà ». Ora gli atti del convegno sono stati pubblicati in un volume, come già i precedenti, a cura di Piero Gadda Conti.

La prolusione è di Francesco Carnelutti; le relazioni di Cesare Musatti, Carlos Fernández Cuenca e Giulio Cesare Castello; gli interventi di Gadda Conti, Guido Lami, Luigi Chiarini, Antonio Ciampi, Goffredo Bellonci, Matteo Ajassa, Giuseppe Guido Loschiavo, Giorgio Bassani, Vittorino Veronese, Leopoldo Torre Nilsson, Denis Marion.

Nel discorso su cinema e costume rientra anche la recente fioritura di film storici o pseudotali. Ad essa dedica alcune fini considerazioni di carattere generale (estetico-psico-sociologico) Luigi Fracarolli, in un suo breve saggio, intitolato appunto *Film « storici »*.

II^a Settimana Internazionale del film (a cura di GASTONE SCHIAVOTTO), Comune di Milano, « Il mese di Milano », 1962, pagg. non numerate, tavv. f.t.

In occasione della II^a Settimana Internazionale del Film, svoltasi nel settembre 1962 al Teatro Lirico di Milano ed il cui cartellone è stato curato da Flavia Paulon, gli organizzatori hanno pubblicato un bel volume illustrativo, a cura di Gastone Schiavotto, il quale intende fornire un « panorama del cinema mondiale » nell'attuale momento. E vi riesce, grazie all'avveduta scelta dei collaboratori: Tino Ranieri (cinema italiano; ma limitatamente ai giovani ed al film-inchiesta, con particolare riferimento a quello di Alberto Caldana, *I ragazzi che si amano*); Morando Morandini (cinema americano); Pietro Bianchi (cinema francese); Ugo Casiraghi (cinema sovietico); Giacomo Gambetti (cinema giapponese); Chidananda Das Gupta (cinema indiano); Walter Alberti (documentario). Variamente impostati, i sette scritti hanno tutti un loro preciso interesse, ed alcuni in particolare sono ricchi di notazioni critiche originali, di utili aperture informative, etc.

ADELIO FERRERO ed altri: *Michelangelo Antonioni,* « Cinestudio », n. 5, Circolo Monzese del Cinema, Monza, 1962, pagg. 32 + VIII.

MARCEL OMS: *Leopoldo Torre-Nilsson,* « Premier Plan », n. 26, Serdoc, Lione, 1962, pagg. 120, tavv. f.t.

La proliferazione dei saggi, degli opuscoli, dei volumi su Michelangelo Antonioni procede a ritmo assai intenso. Stavolta è il turno dei quaderni di « Cinestudio », che ospitano un ampio saggio di Adelio Ferrero sulla trilogia costituita da *L'avventura, La notte* e *L'eclisse.* Il fascicolo è completato da un vecchio scritto di Renzo Renzi sulle opere precedenti del regista e da due note di Guido Fink e di Paul-Louis Thirard sulla fortuna critica di Antonioni negli Stati Uniti e, rispettivamente, in Francia. Particolarmente interessante è la prima di tali note, ricca di citazioni.

Anche la bibliografia relativa a Leopoldo Torre Nilsson si sta arricchendo. Un lodevole contributo alla conoscenza del regista argentino è quello recato da Marcel Oms nella serie « Premier Plan ». L'autore, dopo aver lasciato nelle prime pagine la parola a Torre

Nilsson, dedica la parte centrale del volumetto all'esame particolareggiato delle singole opere, prendendo in esame personalmente quelle che conosce e riproducendo negli altri casi scritti di critici come Cobos, Benayoun, R. e C. Borde, Torok, Potenze, Salgado, etc., oltre che del regista. Seguono un saggio di valutazione generale del mondo e dell'opera di Torre Nilsson (il cui universo è definito kafkiano) ed una scelta di altri testi del cineasta e della sua collaboratrice e consorte Béatriz Guido, inclusi estratti dei dialoghi di *Fin de fiesta* ed il racconto che ha fornito lo spunto per *El secuestrador*. Il volumetto è completato da filmografia, bibliografia essenziale e tavole.

Il cinema polacco, « Conoscersi », n. 40-41, Associazione Italia-Polonia, Roma, 1962, pagg. 116, ill.

In Italia mancava una buona pubblicazione sul cinema polacco, la cui vitalità è stata particolarmente evidente lungo gli anni cinquanta e che offre tuttora un panorama suscettibile di manifestazioni creative originali e spregiudicate. La lacuna è ora colmata, grazie ad un ricco fascicolo di « Conoscersi », che ha carattere di vero e proprio, esauriente volume. Dopo un panorama storico di Jerzy Toeplitz ed uno studio su cinema e società di Primo de Lazzari, esso include brevi scritti di Wanda Wertenstein e di Pola Wert sul documentario e, rispettivamente, sul film scientifico popolare. Vengono poi riprodotti il testo di un dibattito su « l'uomo nel film », tenutosi presso la redazione di « Nowa Kultura » tra cineasti e critici, e le risposte a questionari di registi come Alexander Ford, Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Wajda, non che varie opinioni, specie di personalità italiane, sul film di Kawalerowicz *Madre Giovanna degli Angeli.* Vi è quindi una sintesi della sceneggiatura — desunta dal film — di *Cenere e diamanti* di Wajda. Altre personalità italiane rispondono a tre domande sul cinema polacco, Jerzy Plazewski firma una nota sui rapporti tra le cinematografie italiana e polacca. L'aspetto manualistico del volume è assai importante: troviamo infatti un esauriente « chi è » dei registi, una filmografia con dati completi, relativi a tutti i film a soggetto prodotti nel dopoguerra (1946-1961), un riepilogo delle partecipazioni polacche alla Mostra di Venezia dal 1948 al 1962. Il fascicolo è chiuso da un articolo di Serena d'Arbela su *Il coltello nell'acqua* di Polanski e da un notiziario.

Matrimonio in bianco e nero, Carucci, Roma, 1963, pagg. 160, tavv. f.t.

Promossa dalla rivista « Cinema 60 », si inaugura con questo volume una nuova collana « di documentazione e studi cinematografici », la quale intende rifuggire da ogni « schema chiuso e anelastico » ed « avviare e approfondire una ricerca e un discorso che sempre più contribuiscano a inserire il cinema nella cultura, stabilendo di volta in volta maggiori connessioni con la realtà sociale del nostro tempo ». In conformità di queste premesse, « la stessa pubblicazione di sceneggiature e trattamenti ... non tenderà a esaurirsi nei limiti di una informazione aneddotica, ma cercherà in ogni caso di risalire ai nodi problematici, culturali e sociologici dei temi e degli esemplari presi in esame ».

Il primo volume della collana, dedicato sostanzialmente al film *L'ape regina* di Marco Ferrari, del quale viene

pubblicata la sceneggiatura (dovuta allo stesso Ferrari e ad Azcona, con la collaborazione di Fabbri, Festa Campanile e Franciosa, da un'idea di Parise), tiene fede alle premesse sopra enunciate, fornendo ampio e stimolante materiale, relativo non solo al regista ed alla sua nuova opera, ma anche al problema del matrimonio e più in genere dei rapporti tra i sessi, quale si presenta in Italia, paese dominato dalla morale cattolica (intesa per di più, molto spesso, in modo esteriore, formalistico) e dove manca fra l'altro l'istituto del divorzio.

Dopo un informato e illuminante scritto di Morando Morandini sul « milanese di Spagna » (Ferreri), il problema — anzi i problemi — in questione vengono acutamente presi in esame sotto profili diversi. Tommaso Chiaretti si occupa del « matrimonio nel cinema » (italiano), definendolo « un monumentale tabu »; Dino Origlia parla da psicologo e sociologo (con riferimenti anche giuridici) su « L'intercambiabilità del modo di amare », cioè sui mutamenti intervenuti durante la nostra epoca nei rapporti tra i sessi. Carlo Falconi studia le posizioni cattoliche, e il film di Ferreri — meglio la sua sceneggiatura — in relazione ad esse, esprimendo l'opinione che tale copione « implichi un sottile quanto tenace contrappunto caustico all'intera etica sessuale del cattolicesimo ». Segue un prontuario di ammaestramenti ispirati alla morale cattolica, attinti da vari libri e concernenti fidanzamento e matrimonio. Comilla Cederna illustra « il matrimonio (e il fidanzamento) rispettabile » in un divertente « dizionario dei luoghi comuni sull'amore e la vita coniugale » e finalmente Gabriella Parca firma alcune istruttive pagine sull'« amore a scatola chiusa », cioè sul fenomeno degli avvisi economici matrimoniali.

Un volume vivo, originale, ben impostato e tutto da leggere e da meditare, questo, che lascia sperar bene per l'avvenire della collana.

RAFFAELLO MAGGI: *I biotipi dello schermo americano,* Cappelli, Bologna, 1962, pagg. 80, tavv. f.t.

Nel 1936 il prof. Raffaello Maggi, oggi direttore dell'Istituto di Economia presso l'Università di Bologna, ed insigne studioso cui spesso anche il cinema offre materia di studio, pubblicò un non dimenticato e documentatissimo saggio su « La costituzione degli attori dello schermo ». A distanza d'oltre un quarto di secolo il prof. Maggi ha ritenuto interessante, e con ragione, cercar di stabilire quali modifiche l'evoluzione della società, del costume — oltre che dello spettacolo cinematografico — abbia apportato ai biotipi dello schermo ed ha preso come campioni, stavolta, unicamente gli attori del cinema hollywoodiano, non solo perché largamente rappresentativi, ma anche perché i dati biometrici ad essi relativi si sono rivelati più accessibili.

Il prof. Maggi — il cui nuovo volume è pur esso ricco di documentazione (tabelle, etc.) dimostrativa — è partito dall'osservazione secondo cui i problemi postbellici « hanno dato l'avvio dappertutto ad una società ancor più nevrotica e psicotica. Contemporanee ai rinnovamenti sono affiorate nuove élites sia del lavoro, sia dell'intelletto, plasmate spesso da mentalità edonistica nel significato più ampio. » Dalle considerazioni di carattere generale l'autore è poi disceso ad un minuzioso vaglio dei dati raccolti, che lo ha condotto a raccogliere,

nelle ultime pagine del suo saggio, parecchie conclusioni di seria consistenza. Vale la pena di riprodurre testualmente alcuni brani di tali pagine, le quali confermano la larghezza degli interessi dell'autore, la sua sensibilità a problemi di varia natura, la sua capacità di porre la scienza statistica in fecondo rapporto con le diverse scienze dell'uomo e con fenomeni di attualità, e di giungere quindi a conclusioni che sono di estremo interesse per il sociologo come per lo studioso di cinema e via dicendo.

« Allo stato attuale, visto nell'ordine di tempo, si osserva che sensibili mutamenti si sono verificati non solo nelle costituzioni e nei volti ma pure in quel rapporto che sembrava acquisito, si allude alla più volte ricordata connessione fra costituzione e ruoli artistici. Nel primo studio fu facile sulla base di una triplice semplice distinzione dei ruoli in gai, seri, generici, raggiunger talune approssimate conclusioni; oggi invece questo metro di valutazione *in parte* non è valido. Attori ed attrici caratterizzati da una costituzione che comporterebbe *un ruolo ne sostengono invece altri e del tutto diversi*; ora con ciò non si esclude che gli uni e l'altre non (*sic*) siano utilizzate nel ruolo, ma ben può chiedersi a che cosa sia da collegare, ferma restando per ora la particolare simpatia per il tipo longilineo sia maschile che femminile, questa " versalità " che parrebbe in notevole contrasto colla mentalità assai specializzata che negli U.S.A. domina nella cultura, nelle arti, nella scienza, e che impone all'individuo d'esser uno specializzato. » L'autore osserva subito dopo che il cinema americano non presenta « quasi più attori di struttura sottile, né attrici evanescenti dal volto longilineo francamente astenico. Il peso delle artiste risulterà sì, grazie alle diete, parecchio ridotto e inferiore alla media normale ma il loro volto, e lo si è in precedenza notato, è medio-stenico, nelle varie combinazioni. » (Gli attori maschi tipici sono invece longilinei stenici.) Secondo il Maggi, tale fenomeno evolutivo va posto in relazione con « una dinamica generale psicologica le cui fasi di evoluzione e di sviluppo si palesano in relazione ad una " Weltanschauung " della forza, seguita alla seconda guerra mondiale. » (Una svolta — sempre secondo lo studioso — sarebbe stata determinata dal trionfo — in campo divistico femminile — del tipo Hayworth.) « Nel lasso di tempo di oltre cinque lustri, si è verificato questo fatto: *le caratteristiche costituzionali che definivano in media gli attori e le attrici in passato che sostenevano ruoli generici sono diventate oggi le caratteristiche dell'attore e dell'attrice medi di ora.* » Ancora secondo il Maggi la psicologia attribuita al ruolo della *good-bad girl* « sembra caratterizzare in guisa progressivamente più intensa il biotipo mediostenico ». Altre osservazioni riguardano la scomparsa delle « coppie famose del film », la quale sarebbe dovuta al fatto che « la coppia cinematografica d'oggi sembra non dia vita ad una " forma " completa che sarebbe tale solo a condizione *di presentare non solo armonia fra opposti ma concordanze fra simili* ». E ancora: « È tramontato un tipo di divismo americano decadente crepuscolare », di derivazione psicologica europea, « ed è sorto invece un divismo di stile americano ».

RENÉ CLAIR e JACQUES DE LACRETELLE: *Discours de réception à l'Académie Française et réponse*, Gallimard, Parigi, 1962, pagg. 92.

L'elezione di René Clair all'Académie Française è avvenuta mentre è in

atto una completa « rottura » tra l'autore di *Le million* ed il giovane cinema francese. Di fronte all'inconsulto e gratuitamente iconoclastico atteggiamento dei « giovani turchi », Clair si è chiuso in uno sdegnoso isolamento, che lo ha portato ad accogliere con ingiusto scetticismo e noncuranza anche le più importanti espressioni dello stil nuovo d'oltr'Alpe. Ma le polemiche passano e le opere valide restano: quelle di Clair come quelle della così detta *nouvelle vague.*

Con Clair è entrato veramente e finalmente il cinema in quel consesso alquanto polveroso, il quale aveva già accolto (ma non per precipui meriti cinematografici) Achard, Cocteau, Pagnol, pur essi in maggior o minor misura cineasti.

Il « discours de réception » tenuto da Clair è un modello di oratoria elegante, sottile, lucida. Di esso ci interessano, più ancora che l'abile elogio d'obbligo che il regista ha tessuto del suo predecessore, il poeta e letterato Fernand Gregh, i passi che riguardano *il cinema*, cioè la parte introduttiva, dove fra l'altro Clair — adottando un classico espediente oratorio — fa mostra di una modestia che si esercita su un duplice piano, quello personale e quello che riguarda l'arte di cui egli è illustre esponente: « ... dans l'histoire de votre Compagnie on compte peu dont les titres soient aussi légers que ceux d'un montreur d'ombres qui n'apporte chez que des illusions pour tout bagage ... celui qui vous parle n'a rien crée d'autre que des ombres qui présentent le caractère inconsistant des fantômes mais ne partagent pas avec ces créatures transparentes le privilège de la perennité. Lorsque les premières images animées apparurent sur une toile blanche, l'homme eu tout lieu de croire que l'aspect des êtres et des choses en mouvement serait à jamais conservé et qu'il était en droit de s'écrier: " Le passé, le passé est à moi! " Mais le passé n'est à personne si l'on en juge par ces images qui, dépourvues des retouches qu'insensiblement notre mémoire apporte à ce qu'elle évoque, paraissent dater d'autant plus que les saisons n'en altèrent pas les traits ... l'oeuvre cinématographique, attachée à son époque comme un coquillage à sa roche, subit à rebours la lois du temps qu'elle défiait et, immuable dans un monde changeant, semble s'éloigner de nous à mésure que le flux des années nous emporte loin d'elle. Ces considérations n'induisent à croire que si vous n'avez pas jugé bon de me faire attendre au seuil de votre porte, c'est parce que vous saviez que tout délai ne ferait qu'amoindrir le crédit qui m'était accordé par votre bienveillance. Vous avez peut-être craint, non sans raison, que mes fantômes de comédie ne s'évanouissent au premier chant du coq et n'aillent s'ensevelir à jamais dans le silence de cette cinémathèque idéale qui est faite de nos souvenirs. Permettez-moi, messieurs, de vous remercier de la faveur que m'a value non pas l'éclat de mes essais mais sans doute leur fragilité. »

Clair non si è, in questa solenne circostanza, lasciata sfuggire l'occasione per sottolineare quanto il cinema può avere in sé di caduco (ma, dopo esser diventato vecchio, esso, nei casi migliori — e il discorso si applica a tanti film di Clar — si fa antico, e quindi classico), né per evocare con nostalgia l'età eroica del cinema silenzioso, né per rendere omaggio ai suoi numi letterarî tutelari (La Fontaine, Marivaux, Musset innanzi tutto), né per alludere garbatamente agli errori ed alle ommissioni commessi, in materia di scelte, dall'Academie, nel corso della sua lunga storia. E lo ha fatto con

raffinata lucentezza di eloquio, qua e là venato di un'ironia ben clairiana. Ancora una volta in Clair l'*esprit de géométrie* si è fuso armoniosamente con *l'esprit de finesse.*

A Clair ha rivolto la risposta di prammatica Jacques de Lacretelle, nel cui discorso sono individuabili strane lacune (si tace non soltanto di quei bei racconti che si intitolano « De fil eiguille » e « La Princesse de Chine » o del radiodramma « Une larme du diable », ma anche — incredibile a dirsi — di film come *Les deux timides, Quatorze juillet, Porte de Lilas, The Ghost Goes West*) e discutibili giudizî (si fanno serie riserve su *Entr'acte* e non si risparmiano elogi a *Tout l'or du monde*; si afferma, perfino, che *Les belles-de-nuit* è forse il capolavoro di Clair...). Va tuttavia soggiunto che il Lacretelle ha trovato un più giusto equilibrio nell'enucleare le caratteristiche vitali dell'arte clariana (egli parla fra l'altro, e con ragione, di *tact,* cioè di senso della misura). Come ben dice il Lacretelle, a proposito dei personaggi clairiani ,« il y a une petite chanson heureuse qui joue en sourdine sous leur aventure ridicule ou mélancolique ». Ma sopra tutto esatto è affermare, come egli fa con l'Amengual, che nell'opera di Clair vi è un assiduo e straordinario tentativo « pour retrouver, prolonger, éterniser votre enfance et votre adolescence ». Insomma, il Lacretelle ha capito, sia pure a modo suo, che Clair è un poeta.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1. al 31-XII-1962

a cura di ***ROBERTO CHITI***

Agostino o La perdita dell'innocenza.
Ammutinati del Bounty, Gli - v. *Mutiny on the Bounty.*
Amore a 20 anni, L' - v. *L'amour à 20 ans.*
Amore difficile, L'.
Balliamo insieme il Twist - v. *Hey, Let's Twist.*
Biancaneve e i sette nani - v. *Snow White and Seven Dwarfs* (riedizione).
Bill il bandito - v. *The Parson and the Outlaw.*
Carmen di Trastevere.
Charlot uno contro tutti.
Città prigioniera, La.
Confessioni di un fumatore d'oppio, Le - v. *The Confessions of an Opium-Eater.*
Copacabana Palace.
Due contro tutti.
Due settimane in un'altra città - v. *Two Weeks in Another Town.*
Freccia del giustiziere, La - v. *Wilhelm Tell.*
Furia rivoluzionaria - v. *Fury in Paradise.*
Idolo, L' - v. *The Love Lottery* (riedizione).
Implacabile condanna, L' - v. *The Curse of the Werewolf.*
Leggenda di Enea, La.
Lolita - v. *Lolita.*
Maciste contro i mostri.
Marcia su Roma, La.
Morte sale in ascensore, La - v. *Le monte-charge.*
Parigi o cara.
Più forte della notte - v. *Takova laska.*
Pugnale siamese, Il - v. *Das Geheimnis der Schwarzen Koffer.*
Sessualità - v. *The Chapman Report.*
Sette gladiatori, I.
Silvestro e Gonzales vincitori e vinti.
Sorpasso, Il.
Sposa per due, Una - v. *If a Man Answers.*
Strada a spirale, La - v. *The Spiral Road.*
Superspettacoli nel mondo.
Taras il magnifico - v. *Taras Bulba.*
Ulisse contro Ercole.
Vendetta di Ursus, La.
Venere imperiale.
Visone sulla pelle, Il - v. *Tha Touch of Mink.*
West Side Story - v. *West Side Story.*
Zorro alla Corte di Spagna.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

AGOSTINO o LA PERDITA DELL'INNOCENZA — **r.:** Mauro Bolognini.
Vedere recensione di F. Di Giammatteo e dati nel prossimo numero.

AMORE DIFFICILE, L' — **r.:** Sergio Sollima, Luciano Lucignani, Nino Manfredi, Alberto Bonucci.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

AMOUR À 20 ANS, L' (L'amore a 20 anni) — **r.:** François Truffaut, Andrzej Wajda, Shintaro Ishihara, Renzino Rossellini, Marcel Ophüls - **d.:** regionale.
Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 105 e altri dati a pag. 511 del n. 7-8, 1962 (Festival di Berlino 1962).

CARMEN DI TRASTEVERE — **r.:** Carmine Gallone - **r. II troupe:** Giorgio Ferroni - **s.** e **sc.:** Lucia Drudi Demby, Giuseppe Mangione, C. Gallone - **f.:** Carlo Carlini - **m.:** Angelo F. Lavagnino - **scg.:** Franco Lolli - **c.:** Anna Maria Tucci — **mo.:** Niccolò Lazzari - **int.:** Giovanna Ralli (Carmen), Jacques Charrier (Antonio), Lino Ventura (Vincenzo), Luigi Giuliani (Luca), Fiorenzo Fiorentini (il chitarrista), Dante Di Paolo (un americano), Enzo Liberti, Giuliano Persico, Carlo Romano, Renato Terra - **p.:** Globe Films International - Produzione Gallone - Les Films Marceau-Cocinor - **o.:** Italia-Francia, 1962 - **d.:** Globe.

CHAPMAN REPORT, The (Sessualità) — **r.:** George Cukor.
Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

CHARLOT UNO CONTRO TUTTI — Antologia chapliniana composta dalle seguenti comiche tutte di produzione Essanay 1915: **HIS NEW JOB** con C. Chaplin, Ben Turpin, Charlotte Mineau, Leo White, Gloria Swanson, A. Ayres; **THE TRAMP (Charlot vagabondo)** con C. Chaplin, Edna Purviance, Bud Jamison, Paddy MacGuire, Lloyd Bacon, Billy Armstrong; **THE BANK (Charlot inserviente di banca)** con C. Chaplin, Edna Purviance, Carl Stockdale, Billy Armstrong, Leo White, Charles Insley, John Rand, Fred Goodwins; **WORK** con C. Chaplin, Charles Insley, Edna Purviance, Billy Armstrong, Marta Golden, Leo White, Paddy McGuire; **THE CAMPION (Charlot boxeur)** con C. Chaplin, Edna Purviance, Bud Jamison, Leo White, Ben Turpin, Lloyd Bacon, Broncho Billy Anderson - **m.:** Piero Umiliani - **d.:** regionale.

CITTÀ PRIGIONIERA, La — **r.:** Joseph Anthony - **s.:** dal romanzo « The Captive City » di John Appleby - **sc.:** Guy Elmes, Eric Bercovici, Marc Brandel - **f.:** Leonida Barboni - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Mario Chiari - **mo.:** Mario Bonotti, Raymond Poulton, Michael Billingsley - **int.:** David Niven (magg. Peter Whitfield), Lea Massari (Lelia), Ben Gazzara (capitano Stubbs), Daniela Rocca (Doushka), Martin Balsam (Feinberg), Michael Craig (capitano Elliot), Clelia Matania (Climedes), Giulio Bosetti (Narriman), Ivo Garrani (Mavroti), Percy Herbert (serg. Reed), Odoardo Spadaro (Mendoris), Roberto Risso (Loveday), Venantino Venantini (generale Ferolou), Carlo Hintermann (serg. carrista), Adelmo Di Fraia (Andrea), Massimo Righi (Pollit), Franco Tenzi (generale Bennet), Renato Moretti (il Santo), Lamberto Antinori - **p.:** Maxima Film-Lux Film - Galatea - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Paramount.

CONFESSIONS OF AN OPIUM-EATER (Confessioni di un fumatore d'oppio) - **r.:** Albert Zugsmith - **s.:** dal romanzo di Thomas de Quincey - **sc.:** Robert Hill - **f.:** Joseph Biroc - **m.:** Albert Glasser - **scg.:** Eugene Lourie - **mo.:** Roy V. Livingston e Robert S. Eisen - **int.:** Vincent Price (Dil de Quincey), Linda Ho (Ruby Low), Richard Loo (Gerge Wah), June Kim (Lotus), Philip Ahn (Ching Foon), Yvonne Moray (la bambina), Caroline Kido (Lo Tsen), Terence de Marney, Geri Hoo, Gerald Jann, Vivianne Manku, Miel Saam, Joanne Miya, John Mamo, Keiko, Victor Sen Yung, Ahn, Arthur Wong, Alicia Li - **p.:** A. Zugsmith e Robert Hill per la Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Globe.

COPACABANA PALACE — **r.:** Steno - **s.:** Sergio Amidei - **sc.:** S. Amidei, Luciano Vincenzoni - **f.** (Dyaliscope, Technicolor): Massimo Dallamano - **m.:** Gianni

Ferrio - **c. :** Luiz Bonfa, Tom Jobim - **scg. :** Franco Fontana-Arnaldi - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Sylva Koscina (hostess Ines Da Silva), Walter Chiari (Ugo), Mylène Demongeot (principessa Zina von Raunacher), Franco Fabrizi (Fernando), Paolo Ferrari (avv. De Fonseca), Gloria Paul (hostess Lucia Fabiani), Claude Rich (Buby von Raunacher), Raymond Bussières (Raymond Broussarc), Francis de Wolf (Teodoro van der Werf), Ruggero Baldi (Nicky Gutierez), Charles Fawcett, Tonia Carrero, John Herbert, Laura Brown, Celso Faria, Irina Greco - **p. :** Franco Cancellieri per la Italvictoria Film / France Cinéma / Abilio De Almeida per il Consorcio Paulista di Co-Produçao di S. Paulo - **o. :** Italia - Francia - Brasile, 1962 - **d. :** regionale.

CURSE OF THE WEREWOLF, The (L'implacabile condanna) — **r. :** Terence Fisher - **s. :** dal romanzo « The Werewolf of Paris » di Guy Endore - **sc. :** John Elder - **f.** (Technicolor) : Arthur Grant - **m. :** Benjamin Frankel - **scg. :** Bernard Robinson, Thomas Goswell - **eff. spec. :** Les Bowie - **mo. :** James Needs, Alfred Cox - **int. :** Oliver Reed (Léon), Clifford Evans (Don Alfredo Carido), Hira Talfrey (Teresa), Catherine Feller (Cristina), Yvonne Romain (moglie del carceriere), Anthony Dawson (marchese), Richard Wordsworth (accattone), Warren Mitchell (Pepe Valiente), John Gabriel (sacerdote), Ewen Solon (Don Fernando), Peter Sallis (Don Enrique), Michael Ripper (ubriaco), Denis Shaw (guardiano), George Woodbridge (Dominique), Sheila Brennan (Vera), Martin Matthews (José), David Conville (Gomez), Anne Blake (Rosa), Justin Walters (Léon giovane), Josephine Llewellyn (marchesa) - **p. :** Anthony Hinds e Anthony Nelson-Keys per la Hammer/Hotspur - Universal International - **o. :** Gran Bretagna, 1961 - **d. :** Universal.

DUE CONTRO TUTTI — **r. :** Antonio Momplet - **supervis. :** Alberto De Martino - **s.** e **sc. :** Mario Guerra, Vittoriano Vighi, con la collab. di Scarnicci e Tarabusi - **f.** (Eastmancolor) : Dario Di Palma, José Torres - **m. :** Franco Pisano - **canzoni :** Nico Fidenco - **scg. :** Franco Lolli - **mo. :** Otello Colangeli - **int. :** Walter Chiari (Bull Bullivan), Raimondo Vianello (Gionata Bullivan), Aroldo Tieri (Fats Missouri), Mac Ronay (Mac Cyste), Licia Calderon (Susanna), Maria Silva (Clementina), Molino Rojo (lo Smilzo), Bruno Scipioni (Black Boy), Emilio Rodriguez, Juan Calvo, Felix Fernandez - **p. :** Emo Bistolfi per la Cineproduzione Emo Bistolfi / Copercines - **o. :** Italia-Spagna, 1962 - **d. :** Warner Bros.

FURY IN PARADISE (Furia rivoluzionaria) — **r., s.** e **sc. :** George Bruce - **f :** (Eastmancolor della Pathé): Jack Draper - **m.:** Gonzalo Curiel - **int.:** Peter Thompson (James Gregg), Rea Iturbide (Consuelo), Eduardo Noriega (Porfirio Diaz), Fanni Schiller, Carlos Rivas, Felipe Nolan, José Espinosa, Antonio Carbajal, Claud Brooks, George Hayos, Charles Galan, Robert Contreras - **p. :** Alfonso Sanchez Tello per la Globe Realising Co. - **o. :** U.S.A., 1955 - **d. :** Italo American Films (regionale).

GEHEIMNIS DER SCHWARZEN KOFFER, Das (Il pugnale siamese) — **r. :** Werner Klingler - **s. :** Bryan Edgar Wallace - **sc. :** Percy Allan - **f. :** Richard Angst - **m. :** Gert Wilden - **scg. :** Paul Markwitz - **c. :** Vera Mügge - **mo. :** Walter Wischniewsky - **int. :** Joachim Hansen (ispettore Robert Finch), Senta Berger (Susan Brown), Gerhard Hartig (mister Forester), Hans Reiser (Humphrey Curtis), Helga Sommerfeld (Lissy), Leonard Steckel, Peter Carsten, Chris Howland, Stanislav Ledinek, Elfriede Irrall, Kurt Waitzmann, Harry Tagore, Heinrich Gies, Hans W. Hamacher - **p. :** C.C.C. - **o. :** Germania Occid., 1961 - **d. :** Atlantis Film.

HEY, LET'S TWST (Balliamo insieme il twist) — **r. :** Greg Garrison - **s.** e **sc. :** Hal Hackady - **f. :** George Jacobson - **m. :** Henry Glover - **mo. :** Sid Katz - **int. :** Joey Dee (Joey Dee), Teddy Randazzo (Ricky Dee), The Starliters (loro stessi), Kay Armen (Angie), Zohra Lampert (Sharon), Dino Di Luca (il padre), Richard Dickens (Dore), Jo Ann Campbell, Alan Arbus, Peppermint Loungers - **p. :** Harry Romm per la H. Romm Prod. - **o. :** U.S.A., 1961 - **d. :** Paramount.

IF A MAN ANSWERS (Una sposa per due) — **r. :** Henry Levin - **s. :** da un romanzo di Winifred Wolfe - **sc. :** Richard Morris - **f.** (Eastmancolor) : Russell Metty - **m. :** Hans Salter - **scg. :** Alexander Golitzen - **mo. :** Milton Carruth - **int. :** Sandra Dee (Chantal), Bobby Darin (Eugene), Micheline Presle (Maman Stacey), John Lund

(John Stacey), Cesar Romero (Robert Swan), Stefanie Powers (Tina), Christopher Knight (Richard), Ted Thorpe (fiorista), Pamela Searle (modella), Roger Bacon (fattorino), John Bleifer (tabaccaio), Warrene Ott (Rita), Dani Lynn (Bunny), Charlene Holt (Lisa) - **p. :** Ross Hunter per la Universal International / Ross Hunter Prod. - **o. :** U.S.A. 1962 - **o. :** Universal.

LEGGENDA DI ENEA. La — r. : Albert Band - **s. :** dall'« Eneide » di Virgilio - **sc. :** Ugo Liberatore, Luigi Mangini, Arrigo Montanari - **f.** (Euroscope, Eastmancolor) : Angelo Lotti - **m. :** Giovanni Fusco - **scg. e c. :** Arrigo Equini - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Steve Reeves (Enea), Carla Marlier (Lavinia), Gianni Garko (Turno), Liana Orfei (Camilla), Giacomo Rossi Stuart (Eurialo), Mario Ferrari (re Latino), Enzo Fiermonte (Acate), Nerio Bernardi (Drance), Luciano Benetti (Sergeste), Lula Selli (Amata), Roberto Bettoni (Pallante), Maurice Poly (Mesenzio), Benito Stefanelli (Niso), Pietro Capanna (Bisia), Adriano Vitali - **p. :** Mercury Film/Société des Films Sirius - **o. :** Italia-Francia, 1962 - **d. :** Euro.

LIAISONS DANGEREUSES 1960, Les (Relazioni pericolose) — r. : Roger Vadim.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

LOLITA (Lolita) — r. : Stanley Kubrick.

Vedere giudizio di M. Verdone a pag. 14 e dati a pag. 22 del n. 9-10, 1962 (Mostra di Venezia 1962).

MACISTE CONTRO I MOSTRI — r. e s. : Guido Malatesta - **sc. :** Arpad De Riso - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Giuseppe La Torre - **m. :** Gian Stellari, Guido Robuschi - **scg. :** Umberto Cerasano - **c. :** Mario Giorsi - **mo. :** Enzo Alfonsi - **int. :** Reg Lewis (Maciste), Margaret Lee, Luciano Marin, Andrea Aureli, Fulvia Gasser, Miria Kent, Rocco Spataro, Mimo Maggio, Giovanni Pazzafini, Nando Angelini, Birgit Bergen, Tanja Snidersic, Ivan Pengow, Demeter Bitenc - **p. :** A. Quattrini e G. Marzelli per la E.U.R. Cinematografica - **o. :** Italia, 1962 - **d. :** regionale.

MARCIA SU ROMA, La — r. : Dino Risi.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

MONTE-CHARGE, Le (La morte sale in ascensore) — r. : Marcel Bluwal - **s. :** dal romanzo poliziesco di Fréderic Dard - **sc. :** Marcel Bluwal e Fréderic Dard - **f. :** André Bac - **m. :** Georges Delerue - **scg. :** Jean Mandaroux - **int. :** Lea Massari (Madame Dravet), Robert Hossein (Albert Herbin), Maurice Biraud (Ferrie), Pascale Brouillard (l'ispettore), Robert Dalban - **p. :** Alain Poire per la Marianne Prod. - S.N.E. Gaumont - **o. :** Francia, 1962 - **d. :** Paramount.

Marcel Bluwal è uno dei più valenti registi televisivi di Francia, vincitore de Gran Premio Eurovisione al Festival di Cannes del 1960. Al suo attivo viene annoverata, tra l'altro, la serie di trasmissioni « Si c'était vous » che s'imperniava su scottanti problemi sociali contemporanei. Di tale impegno non rimane traccia nel suo esordio cinematografico : Le monte-charge, *storia di un delitto quasi perfetto consumato in una notte di Natale, è un « giallo » ricalcato da un orecchiante sulla maniera di Hitchcock e, in effetti, stemperato nelle occasioni di « suspense » e di atmosfera drammatica da un ritmo eccessivamente lento, forse da attribuirsi all'abitudine televisiva del regista ed a pretese realistiche fuori luogo.* (L. A.)

MUTINY ON THE BOUNTY (Gli ammutinati del Bounty) — r. : Lewis Milestone.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

PARIGI O CARA — r. : Vittorio Caprioli.

Vedere giudizio di M. Verdone a pag. 21 e dati a pag. 54 del n. 10, 1962 (Mostra di Venezia 1962).

PARSON AND THE OUTLAW, The (Bill il bandito) r. : Oliver Drake - **s. e sc. :** O. Drake, John Mantley - **f.** (Technicolor) : Clark Ramsey - **m. :** Joe Sodja -

mo.: Warren Adams - **int.:** Anthony Dexter (Billy the Kid), Sonny Tufts (Jack Slade), Marie Windsor (Tonya), Buddy Rogers (rev. Jericho Jones), Jean Parker (signora Jones), Robert Lowery (col. Morgan), Madalyn Trahey (Elly McCloud), Bob Steele (Jardine), Joe Sodja, Bob Duncan, Bob Gilbert, Jack Lowell, John Davis, Paul Spahn, Herman Pulver - **p.:** Charles « Buddy » Rogers - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** regionale.

SETTE GLADIATORI, I — **r.:** Pedro Lazaga - **s.:** De Martino, Italo Zingarelli - **sc.:** De Martino, Sandro Continenza - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Piero Poletto - **c.:** Mario Giordi - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Richard Harrison, Loredana Nusciak, Gerard Tichy, Livio Lorenzon, Joseph Marco, Barta Barry, Edoardo Toniolo, Enrique Avila, Tony Zamperla, Tony Rubio, Franca Badeschi, Antonio Molino, Emily Wolkowicz - **p.:** I. Zingarelli e Anacleto Fontini per la Film Columbus / Atenea Films - **o.:** Italia-Spagna, 1962 - **d.:** Variety.

SILVESTRO E GONZALES VINCITORI E VINTI — Programma composto da 14 brevi film in Technicolor di disegni animati delle serie « Merrie Melodies » e « Looney Tunes » — **r.:** I. Freeleg, Fritz Freeleng, Arthur Davis, Robert McKimson - 1) **Pace in terra ai gatti di buona volontà** (Gift Wrapped, 1952); 2) **Uova strapazzate** (Quackodile Tears); 3) **Guarda il pesce e friggi il gatto** (Fish and Slips); 4) **Passaggio all'avello** (Beep Prepared); 5) **L'ultimo treno per la... luna** (West of the Pesos); 6) **I pascoli dell'olio** (Sheep in the Deep); 7) **Anatomia di un... relitto** (The Last Hungry Cat); 8) **Mira e... spira** (Zip'n Snort); 9) **Un'africana a New York** (Nelly's Folly); 10) **Con un'occhiata ti fulmina** (Mexican Boarders); 11) **Amici per la pelle** (Feed the Kitty, 1952); 12) **Sbornia da Spiffany** (Mouse on 57th Street); 13) **Giorni di gloria** (Rebel without Claws); 14) **Il flautista della Guadalupa** (The Pied Piper of Guadalupe) - **p.:** Warner Bros - **o.:** U.S.A. - **d.:** Warner Bros.

SORPASSO, Il — **r.:** Dino Risi.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

SPIRAL ROAD, The (La strada a spirale) — **r.:** Robert Mulligan - **s.:** da un romanzo di Jan de Hartog - **m.:** John Lee Mahin, Neil Peterson - **f.** (Eastmancolor): Russell Harlan - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **mo.:** Russell F. Schoengarth - **int.:** Rock Hudson (dott. Anton Drager), Burl Ives (dott. Brits Jansen), Gena Rowlands (Els), Will Kuluva (dott. Sordjano), Geoffrey Keen (Willem Wattereus), Neva Patterson (Louise Kramer), Philip Abbott (Frolick), Larry Gates (dott. Kramer), Karl Swenson (ispettore Bebers), Edgar Stehli (sultano), Judy Dan (Laja), Robert F. Simon (dott. Martens), Ibrahim Bin Hassan (Stegomyia), Reggie Nalder (Burubi), Leon Lontok (dott. Hatta), David Lewis (magg. Vlormans), Parley Baer (Boosmans), Fred Wayne (Van Bloor), Barbare Morrison (signora Boosmans), Leslie Bradley (Krasser) - **p.:** Robert Arthur per la Universal International - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Universal.

Una storia dalle intenzioni parecchio edificanti è quella che Robert Mulligan ha tratto da un romanzo di Jan de Hartog. Ambientata nelle giungle di Giava e Sumatra, essa riguarda la redenzione spiriturale di un giovane medico ateo che ragioni soltanto positivistiche inducono a prestare la sua opera fra gli indigeni affetti di lebbra e di colera. Saranno il contatto con un vecchio luminare della scienza medica, burbero ma timorato di Dio, ed una serie di drammatiche esperienze a indirizzarlo nella via della salvezza. Contrasti ideologici e precettistica morale spiegati, insomma, alla maniera di un fumetto, soltanto in parte ravvivato da qualche motivo spettacolare, nelle ultime sequenze, e dal corposo carattere conferito da Burl Ives alla figura del vecchio dottor Jansen. A simili prestazioni di dozzinale mestiere si è ridotto un regista che soltanto cinque anni fa aveva esordito con il più che promettente Fear Strikes Out (*Il prigioniero della paura*). (L.A.)

SUPERSPETTACOLI NEL MONDO — **r.:** Roberto Bianchi Montero - **s.:** R. Bianchi Montero, Carlo Veo - **comm.:** Guido Castaldo, Torti, Nico Rienzi - **voce:** Nico Rienzi - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Francesco Izzarelli, Giuseppe La

Torre, Giovanni Variano, Carlo Bellero, Enzo Oddone, Antoine Partmain - **m.:** Lello Gori - **scg.:** Lamberto Pesci, Enrico Tovaglieri, Giuseppe Ranieri - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Takeuchi Keigo and his Imperial Japanese Dancers, Sybil Seymour de la troupe officielle du « Sex » de Paris, Ballet International Leon Grieg, Tshibangu et ses danseurs de l'Afrique noire, Milion Chery du « Saint Tropez "Sexy" », Stoney and Shirley, Paul Delme e John Hammond Attraction Mondiale, Soledad Flores, Les Joannys du « Sexy » de Sydney, Jerry (alias Miniggio) e Gianni Male Strip-Teasers, Nahed Sabri Arab Dancer, International Ballet Strafford, Issa Pereira e il suo balletto spagnolo, Michael Tor of the Shakespearean Madison Theatre of Wisconsin, Ballet of « Night and Day Follies », Renato Montalbano, Georgette - **p.:** Cineproduzioni Associate - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Filmar (regionale).

TAKOVA LASKA (Più forte della notte) — **r.:** Jiri Weiss - **d.:** Cinelatina.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 64 e dati a pag. 66 del n. 6, giugno 1961 *(Settimana cecoslovacca).*

TARAS BULBA (Taras il magnifico) — **r.:** J. Lee-Thompson - **s.:** dal romanzo di Nikolaj Gogol - **sc.:** Waldo Salt, Karl Tunberg - **f.** (Panavision, Eastmancolor) : Joseph McDonald - **m.:** Franz Waxman - **scg.:** Edward Carrere - **c.:** Erik Seeling - **mo.:** William Reynods, Gene Milford, Eda Warren, Folmer Blanksted - **int.:** Yul Brynner (Taras Bulba), Tony Curtis (Andrej), Perry Lopez (Ostap), Christine Kaufmann (Natalia Dubrov), Sam Wanamaker (Filipenko), Brad Dexter (Shilo), Vladimir Sokoloff (Stefhan), Guy Rolfe (principe Grigory), George Macready, Ilka Windisch, Daniel Ocko, Vladimir Irman - **p.:** Harold Hecht per la United Artists - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Dear.

THAT TOUCH OF MINK (Il visone sulla pelle) — **r.:** Delbert Mann - **s.** e **sc.:** Stanley Shapiro, Nate Monaster - **f.** (Panavision, Eastmancolor) : Russell Metty - **m.:** George Duning - **scg.:** Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.:** Ted Kent - **int.:** Cary Grant (Philip Shayne), Doris Day (Cathy Timberlake), Gig Young (Roger), Audrey Meadows (Connie), Dick Sargent (il giovanotto), Alan Hewitt (dott. Gruber), John Astin (Beasley), John McKee (Collins), Jan Burrell (miss Jones), June Ericson (Millie), Willard Sage (Hodges), Russ Bender (Williams), Jack Livesey. Mickey Mantle, Roger Maris, Joey Faye, Laurie Mitchell, John Fiedler, Jogi Berra - **p.:** Stanley Shapiro, Martin Melcher per la Universal-International / Granley / Arwin / Nob Hill - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Universal.

L'imbarazzo con cui avevamo accolto Lover Come Back! (*Amore ritorna!*), *con cui un anno fa Delbert Mann s'era dato al facile prodotto industriale, era in parte fugato dagli spunti satirici del costume americano che il regista di* Marty *vi sapeva offrire. Ognuno ha diritto di concedersi una vacanza, specie se non dimentica del tutto alcuni motivi che lo contraddistinguono. Ma che dire di fronte ad una commediola stiracchiata, prevedibile e oltretutto basata su una trovata da « pochade » svolta però da un puritano? Film di sceneggiatore, piuttosto che di regista, quest'ultimo è veramente un prodotto di serie, che ha i suoi momenti di moderato divertimento solo in alcune schermaglie di due abilissimi attori sofisticati come Doris Day e Cary Grant. Nè si può tacere il fastidio che opericciole di questo genere suscitano, col loro moralismo di superficie (i due si sposano, alla fine) che fa da coperchio ad una amoralità sostanziale propria del vecchio teatro borghese.* (E.G.L.)

TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (Due settimane in un'altra città) — **r.:** Vincente Minnelli.

Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

ULISSE CONTRO ERCOLE — **r., s.** e **sc.:** Mario Caiano - **f.** (Totalscope, Technicolor) : Alvaro Moncori - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **scg.:** Piero Filippone - **c.:** Mario Giorsi - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Georges Marchal (Ulisse), Michael Lane (Ercole), Alessandra Panaro (Elena), Dominique Boschero, Yvette Lebon, Raffaele Pisu, Gianni Santuccio, Raffaella Carrà, Eleonora Bianchi, Gabriele Tinti, Tino Bianchi, Raffaele Baldassarre, Nando Angelini - **p.:** C.C.M.-Fides - **o.:** Italia-Francia, 1962 - **d.:** regionale.

VENDETTA DI URSUS, La — **r.** : Luigi Capuano - **s.** : Marcello Ciorciolini, Ettore Scola, Roberto Gianviti - **sc.** : M. Ciorciolini, Nino Scolaro, - **f.** : (Techniscope, Eastmancolor) : Oberdan Troiani - **m.** : Carlo Innocenzi - **scg.** : Alfredo Montori - **c.** : Antonietta Quilici - **mo.** : Antonietta Zita - **int.** : Samson Burke (Ursus), Wandisa Guida (Sira), Livio Lorenzon (Zagro), Nadine Sanders, Nerio Bernardi, Gianni Rizzo, Franco Fantasia, Roberto Chevalier, Gina Rovere, Ignazio Balsamo, Attilio Dottesio, Carl Latimer, Amedeo Trilli, Antonio Costa, Ugo Sasso - **p.** : Ferdinando Felicioni per la Splendor Film - **o.** : Italia, 1961 - **d.** : regionale.

VENERE IMPERIALE — **r.** : Jean Delannoy - **s.** : da un'idea di Renato Castellani - **sc.** : Jean Aurenche, R.-M. Arlaud, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Philippe Hériat, J. M. Hayes, J. Delannoy - **f.** (Supertechnirama 70, Technicolor) : Gabor Pogany - **m.** : Angelo Francesco Lavagnino - **scg.** : René Renoux - **c.** : Giancarlo Salimbeni-Bartolini - **mo.** : Otello Colangeli - **int.** : Gina Lollobrigida (Paolina Bonaparte), Stephen Boyd (ten. Jules de Canouville), Raymond Péllegrin (Napoleone), Gabriele Ferzetti (commissario Fréron), Massimo Girotti (maresciallo Leclerc), Micheline Presle (Giuseppina Beauharnais), Giulio Bosetti (principe Camillo Borghese), Gianni Santuccio (scultore Canova), Kathy O'Brien (cameriera mulatta), Claudio Catania (Gerolamo Bonaparte), Ernesto Calindri (Cardinale Fesch), Maria Laura Rocca (Madame de Barral), Lilla Brignone, Marco Guglielmi, Andrea Checchi, Nando Tamberlani, Evi Maltagliati, Liana Del Balzo, Edith Peters, E. Albani, N. Catani - **p.** : Guido Giambartolomei per la Royal Film-Cineriz - France Cinéma Prod. - Gaumont - **o.** : Italia-Francia, 1962- **d.** : Cineriz.

Frequenti sono le escursioni dell'artigiano Delannoy nel campo del film in costume; ma fino a ieri le aveva fatte, pur senza rinunciare allo spettacolo, con un certo gusto per la stilizzazione e, nel caso, con un certo impiego del colore in funzione non esclusivamente decorativa. Pensiamo, tra l'altro, a Marie-Antoinette *(Maria Antonietta regina di Francia, 1956) e a* La princesse de Clèves *(La principessa di Clèves, 1960). A* Venere imperiale, *invece, mancano persino tali ingredienti che avrebbero potuto rendere sopportabile l'oleografia. Per cui non rimane altro che un impasto infimamente plateale di avventure amorose vissute da una improbabile Paolina Bonaparte. Approssimativo e ingenuo nei suoi sviluppi, nonostante la collaborazione di Jean Aurenche alla sceneggiatura, il racconto è, oltre tutto, sgretolato dalla presenza desolante di Gina Lollobrigida.* (L.A.)

WEST SIDE STORY (West Side Story) — **r.** : Robert Wise e Jerome Robbins.

Vedere giudizio di M. Verdone a pag. 19 e dati a pag. 53 del n. 9-10, 1962 (Mostra di Venezia 1962).

WILHELM TELL (La freccia del giustiziere) — **r.** : Michel Dickoff - **superv.** : Karl Hartl - **s.** : dalla tragedia di Schiller - **sc.** : Karl Hartl, Michel Dickoff - **f.** (Eastmancolor) : Hans Schneeberger - **m.** : Hans Haug - **int.** : Robert Freytag (Wilhelm Tell), Wolfgang Rottsieper, Leopold Biberti, Maria Becker, Hannes Schmidhauser, Zarli Carigiet, Hellen Hessen, Karl Pistorius, Verena Fürrer, Arnold Putz - **p.** : Franz Schnyder per la Urs Film - **o.** : Svizzera, 1960 - **d.** : regionale.

Vedere breve giudizio di F. Calderoni a pag. 126 del n. 7-8, 1961 (Festival di Mosca 1961).

ZORRO ALLA CORTE DI SPAGNA — **r.** : Luigi Capuano - **s.** e **sc.** : Arpad De Riso, Nino Scolaro - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Oberdan Troiani - **m.** : Carlo Savina - **scg.** : Alfredo Montori - **c.** : Maria Luisa Panaro - **mo.** : Antonietta Zita - **int.** : Giorgio Ardisson, Alberto Lupo, Nadia Marlowa, Livio Lorenzon, Grazia Maria Spina, Franco Fantasia, Andreina Paul, Carlo Tamberlani, Gianni Rizzo, Carla Calò, Nerio Bernardi, Maria Letizia Gazzoni, Nazareno Zamperla, Tullio Altamura, Amedeo Trilli, Gloria Parri, Pasquale De Filippo, Antonio Gradoli - **p.** : Jonia Film - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : regionale.

Riedizioni

LOVE LOTTERY, The (L'idolo) — **r. :** Charles Crichton - **s. :** Charles Neilson Gattey e Zelma Bramley Moore - **sc. :** Harry Kurnitz - **f.** (Technicolor) : Douglas Slocombe - **m. :** Benjamin Frankel - **scg. :** Tom Morahan - **mo. :** Seth Holt - **int. :** David Niven, Peggy Cummins, Anne Vernon, Herbert Lom, Charles Victor, Gordon Jackson, Felix Aylmer, Hugh McDermott, Stanley Maxted, June Clyde, John Chandos, Theodore Bikel, Sebastian Cabot, Eugene Deckers, Andrea Malandrinos, Nicholas Stuart, Michael Ward, Helena Pickard, Marcel Poncin, Alexis Chesnakov, Nellie Arno, Gabrielle Blunt, Mark Baker, Boscoe Holder, John Glyn-Jones, Hattie Jacques - **p. :** Monja Danischewsky per la Ealing Studios - Michael Balcon Production - **o. :** Gran Bretagna, 1953 - **d. :** regionale.

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (Biancaneve e i sette nani) — **d. :** Rank. Al film è abbinato il mediometraggio in Technicolor **La terra questa sconosciuta** di James Algar, prodotto da Walt Disney.

Vedere giudizio e dati a pag. 194 del n. 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1959.

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

I FILM

I DOCUMENTARI

I LIBRI